

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURA E FILOLOGIA

CICLO XXIII

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO
FRANCO MARGOLA E LA SEDUZIONE DELL'ARCHÉ

S.S.D.
L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

Coordinatore: Prof. Giuseppe Chiecchi

Tutor: Prof.ssa Elisa Grossato

Dottorando: Dott. Davide Marchi

INDICE

I.	Introduzione	3
II.	Note biografiche.....	5
III.	Stato degli studi.....	11
IV.	Prologo	19
V.	Franco Margola e la seduzione dell'arché	49
.	<i>Margola. L'epica guerriera</i>	54
.	<i>Il cosmo mitologico margoliano</i>	57
.	<i>Il Concerto e l'elegia I, X di Tibullo: Ipotesto/pretesto/ipertesto</i>	84
.	<i>La Dramatis Persona</i>	104
.	La partitura.....	108
.	Il tempo zero: <i>Il ritorno, Possa tu giungere</i>	119
.	La soglia: <i>La preghiera d'un clefta</i>	127
.	<i>Tre epigrammi greci</i>	134
VI.	Esodo.....	143
VII.	I testi.....	155
VIII.	Abstract	165
IX.	Appendice documentaria.....	167
1.	Franco Margola nella critica italiana	171

2.	Il centenario della nascita di Franco Margola	227
3.	Scritti di Franco Margola	257
X.	Bibliografia	271
XI.	Le partiture	281

Introduzione

Contestualizzare criticamente il pensiero musicale di Franco Margola (1908 – 1992), compositore di cultura vasta e poliedrica, molto noto per l'attività didattica svolta a Roma – all'Accademia di Santa Cecilia –, Messina, Cagliari e Brescia, ha reso necessaria una complessa analisi delle fonti documentarie. Ponendo in rilievo i molteplici aspetti delle sue scritture musicali, ha consentito di avvicinare un periodo storico, quello tra le due guerre, rivelatosi particolarmente interessante. La piena adesione al linguaggio neoclassico, determinando il suo allontanamento dal dibattito sulla *Neue Musik*, fece sì che la sua lunghissima parabola artistica venisse a lungo ignorata. Tuttavia, il tempo sta attribuendo il rilievo artistico che merita la sua generosissima produzione musicale.

Sebbene le pubblicazioni succedutesi dagli anni novanta a oggi abbiano contribuito a diffondere la conoscenza, ancora troppo superficiale, dell'opera compositiva margoliana, la sua figura di compositore non ha ancora avuto piena valorizzazione in sede critica. La programmatica opera di divulgazione promossa dal figlio Alfredo, favorendo il delinearsi di un più preciso profilo d'artista, ha spinto molti studiosi a interrogarsi sulla sua opera. A quasi vent'anni dalla scomparsa, musicologi e strumentisti tornano a guardare con rinnovato interesse al suo personalissimo cosmo musicale. Anche il mio contributo, considerando l'elevato numero di composizioni mai eseguite presenti in catalogo, non è che un ulteriore, piccolo varco sul suo vastissimo *corpus* compositivo.

Il presente percorso critico si propone dunque di analizzare un particolare aspetto della sua singolarissima dimensione musicale. Una seduzione dell'*arché* che emerge dalle pagine strumentali in cui Margola risemantizza il mito della guerra. *Il Concerto per la candida pace per grande orchestra e voce recitante* (1959) - l'asse dell'intero percorso -, personalissima sintesi di un intenso apparato di immagini letterarie, è parte di un cosmo mitologico che diviene oggetto di un'originale operazione trasformativa. Un cortocircuito di archetipi narrativi che genera un percorso rituale oltre i moduli favolistici.

NOTE BIOGRAFICHE

- 30 ottobre 1908, Franco Margola nasce a Orzinuovi (Brescia);
- 1926, consegue il diploma di magistero all'Istituto Musicale Venturi (l'attuale Conservatorio cittadino) dove studia violino con Romano Romanini e segue i corsi di pianoforte complementare, armonia e contrappunto con Isidoro Capitanio;
- 1927, inizia lo studio della composizione al Conservatorio di Parma, dove si diploma con Achille Longo nel 1933;
- 1930, il *Campiello delle streghe* (dC 9) viene premiato al concorso della Camerata Musicale di Napoli;
- 1932-33, compone il *Quintetto n° 1 in fa diesis per archi e pianoforte*. L'editore Bongiovanni di Bologna lo pubblicherà nel 1934;
- 1933, Margola presenta ad Alfredo Casella, giunto a Brescia per la rappresentazione della sua *Favola d'Orfeo* al Teatro Grande, la *Preghiera d'un clefta per canto e pianoforte* (dC 21);
- 1933, compone *Espressioni eroiche per orchestra* (dC 16);

- 1934-35, compone il *Trio n° 2 in La per violino, violoncello e pianoforte* (dC 37) che Casella inserirà nel repertorio del Trio Italiano (Casella-Bonucci-Poltronieri);
- 1936, con il *Trio in La per violino, violoncello e pianoforte* (dC 37) rappresenta la musica moderna italiana al IV Festival Internazionale di Venezia;
- 1937, vince il Premio Scaligero di Verona con il *Quartetto n° 3* (dC 49);
- 1938, vince il Concorso Nazionale del Sindacato dei Musicisti con il *Quartetto n° 4* (dC 53). Nello stesso anno, con il *Quartetto n° 5* (dC 54), ex-aequo con Gianandrea Gavazzeni, vince il Premio San Remo per la musica da camera;
- 1936, ottiene la cattedra di Storia della Musica all'Istituto musicale di Brescia, incarico che manterrà fino al 1939;
- 4 novembre 1938, al Teatro Grande la sua orchestra d'archi, di recente fondazione, esegue il primo concerto;
- 1939-41, diviene direttore e insegnante di Armonia e Contrappunto al Liceo Musicale di Messina (Filarmonica Laudamo);
- 1940, compone *Ritorno per canto e pianoforte* (dC 65);

- 29 settembre 1940, al Teatro Donizetti di Bergamo viene rappresentata l'opera/oratorio *Il mito di Caino* (dC 58);
- 1941, ottiene per chiara fama la cattedra di Composizione al Conservatorio di Cagliari;
- 1943, compone il *Concerto per pianoforte e orchestra* (dC 73) dedicato ad Arturo Benedetti Michelangeli;
- luglio 1944, avviene la deportazione nel campo di lavoro di Mühldorf, in Germania;
- 1944-45, insegna Armonia complementare al Conservatorio di Parma;
- 1947, con il *Trio per archi* (dC 85) ottiene un premio al concorso indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione;
- 1948, compone l'*Ode italica per orchestra* (dC 88);
- 1951, con *Possa tu giungere per canto e pianoforte* (dC 101) inaugura la sua seconda fase compositiva;
- 1950-52, insegna Armonia e Contrappunto al Conservatorio di Bologna;
- 1952-57, insegna Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione al Conservatorio di Milano;
- 1954, compone il *Kinderkonzert n° 1 per pianoforte e piccola orchestra* (dC 106);

- 1957-59, insegna Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione all'Accademia di Santa Cecilia di Roma;
- 1959, compone il *Concerto per la candida pace* (dC 128), *Tre epigrammi greci* (dC 126), *Ode alla guerra* (dC 129) e la *Partita per orchestra d'archi* (dC 110), eseguita a Napoli dall'Orchestra 'Alessandro Scarlatti' diretta da Sergiu Celibidache;
- 1960, vince il concorso di direttore al Conservatorio di Cagliari;
- 1963-1975, insegna Alta composizione al Conservatorio di Parma;
- 1980, compone *La Spavalda (originariamente epos), canto eroico* (dC 252);
- 9 marzo 1992, muore a Nave (Brescia) all'età di ottantatré anni.

STATO DEGLI STUDI

Le prime fonti critiche relative all'opera e alla figura di Franco Margola risalgono ai primi anni trenta del Novecento. Nelle scritture musicali dell'epoca, a parere della critica, erano già presenti quegli elementi che, di lì a poco, sarebbero divenuti costanti estetiche del suo stile compositivo. *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1938*, edito da Hoepli nel 1939, è la prima opera a carattere enciclopedico ad annoverare il nome di Margola tra i compositori più interessanti. Antonio Capri, predisponendo una prima importante coordinata critica,¹ colloca il compositore bresciano entro un più ampio gruppo di compositori che, muovendo entro procedimenti di vario genere, oscillavano fra impressionismo francese, procedimenti caselliani e romanticismo. Ma il primo contributo musicologico di rilievo, più generale, sulla sua figura e la sua produzione musicale, fu pubblicato nel 1950 sulla «*Rivista Musicale Italiana*». Pagine in cui Vittorio Brunelli, l'autore, citando l'importantissimo incontro con Alfredo Casella, avvenuto nel 1933, traccia un profilo della sua formazione musicale, approntando una prima descrizione dell'attività didattica da lui svolta in importanti conservatori italiani, approdando, in conclusione, a un interessante preliminare di un catalogo delle opere composte da Margola fino a quel momento. Un preliminare che non manca di elencare le opere più note ed eseguite, da *Il Campiello delle streghe* (1931), al *Concerto per orchestra con due pianoforti concertanti* (1950). Un'interessante pubblicazione che descrive quella che, a posteriori, si potrebbe considerare come una delle più importanti dichiarazioni di poetica in cui Margola definisce la dodecafonia come una «conquista dell'arte musicale contemporanea», assumendo, al contempo, una precisa posizione nei confronti di coloro che «vorrebbero imporla come unica forma d'espressione della musica contemporanea».²

Un breve ma interessante profilo è stato dedicato al compositore da Roman Vlad nella sua *Storia della dodecafonia*, edita nel 1958 da Suvini Zerboni. Saggio in cui l'autore descrive sinteticamente il percorso stilistico del compositore, ponendo in rilievo l'interessante fase dodecafonica - considerata da Margola stesso come «un processo di naturale evoluzione» - che rimane un breve intervallo nell'omogeneità stilistica del *corpus* compositivo.³ Gli anni cinquanta sono, in effetti, anni di intensa sperimentazione.

¹ Antonio Capri, *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1938*, Milano, Ulrico Hoepli, 1939, p. 102

² Ugo Brunelli, *Franco Margola*, «*Rivista Musicale Italiana*», IV, anno LII, 1950, p. 365

³ Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, p. 224

Con la precisa volontà di conciliare tratti tonali e procedimenti diatonici a stilemi dodecafonici, Margola intese dimostrare «che non vi sono né limiti né incompatibilità di mezzi espressivi là dove sussista una logica del pensiero musicale». Al fine di esemplificare l'esperimento, Vlad propone uno stralcio tematico del *Kinderkonzert* (1954, dC 106), la composizione forse più conosciuta ed eseguita.⁴

Nell'importante *Breve storia della musica*, Massimo Mila, cui si deve la nota definizione di "Generazione dell'ottanta" utilizzata per circoscrivere il *cluster* di compositori, musicologi e musicisti nati negli anni ottanta dell'Ottocento, offre un'ulteriore coordinata critica sulla formazione del compositore bresciano. Margola non fu direttamente allievo di Alfredo Casella, tuttavia, come accade per Orazio Fiume e Jacopo Napoli, rimane debitore di quella generazione.⁵ Il saggio, edito da Einaudi nel 1963, per la sua breve descrizione ed elencazione dei musicisti della generazione di mezzo,⁶ è tutt'oggi considerato un importante strumento didattico.

Ancora nel volume dedicato al *Novecento*, nella sua *Storia della musica. Dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica*, Antonio Capri, concordando con quanto scritto precedentemente, individua «nell'organicità e solidità» della forma l'identità stilistica di Franco Margola.⁷

Roberto Zanetti in *La musica italiana nel Novecento*,⁸ edita da Bramante Editrice nel 1985, delinea un'interessante analisi dell'ambiente musicale italiano impegnato nel confronto con la nuova musica caselliana. Analizzando i rapporti della musica col fascismo, nel quadro culturale dell'Italia tra le due guerre, descrive i rapporti esistenti tra gli esponenti della "Generazione dell'80", che nel frattempo non avevano cessato la loro produzione musicale, e i nuovi compositori che, come Margola, che anche Zanetti annovera tra gli allievi di Alfredo Casella, andavano inserendosi nella corrente neoclassica europea.

Non è possibile procedere a un'elencazione sistematica dei numerosi scritti apparsi su altrettante riviste musicologiche. Basti

⁴ *Ivi*, p. 225

⁵ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993 (I ed. 1963), p. 438

⁶ Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Milano, Guido Miano Editore, 1994, p. 12

⁷ Antonio Capri, *Storia della musica dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica*, Vol. VI, Il Novecento, s.l., Società editrice libraria, s.d., p. 189

⁸ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Voll. I e II, Busto Arsizio (VA), Bramante Editrice, 1985

citare, in questa sede, «*BresciaMusica*», «*Civiltà Musicale*», «*Accademia della chitarra classica*» e «*Rassegna Musicale Italiana*» che, a mio avviso, sono i palinsesti dove furono pubblicati i contributi musicologici più interessanti.

Tuttavia, le opere in cui è stata predisposta un'indagine sistematica dell'opera di Franco Margola (una prima valutazione della sua attività) sono state pubblicate dopo il 1992, anno della sua morte.

La prima di queste ultime, in ordine di tempo, indispensabile per conoscerne la vastissima produzione, è *Franco Margola, Catalogo delle opere*, edito nel 1993 per i tipi della Fondazione Civiltà Bresciana. È il catalogo dettagliato delle composizioni e, come avverte l'autore, costituisce il primo termine di riferimento per indagare sistematicamente la produzione margoliana. È stato necessario individuare dei criteri di selezione delle innumerevoli scritture che, per l'assenza di alcune caratteristiche, non sempre possono essere considerate composizioni a tutti gli effetti. Motivazione che ha indotto Ottavio de Carli, l'autore del catalogo, a considerare anche i piccoli frammenti⁹ e le opere incompiute. Brani per i quali non è stato possibile stabilire se il pezzo si trovasse in stato di abbandono, perché non adeguato alle aspettative, o incompleto perché perduto il possibile sviluppo. Il *modus* compositivo di Margola ha sempre seguito percorsi molto irregolari¹⁰ e l'assenza di una datazione dei manoscritti, così come il disordine originario delle partiture e dei carteggi, ha reso possibile la datazione cronologica di una sola parte dell'intero *corpus*. Considerata dunque l'impossibilità di datare con certezza le opere inedite – 540 ascrivibili all'ultimo periodo di attività –, il catalogo è stato suddiviso in due sezioni principali: la prima, per le composizioni da 1 a 334, catalogata seguendo un criterio cronologico, la seconda, da 335 a 814, in base agli organici orchestrali.

Nel 1994 Renzo Cresti pubblica da Miano Editore il *Linguaggio musicale di Franco Margola*. Piccola opera che, individuando nella «tendenza alla linearità melodica, a una costruzione simmetrica e chiara, al raffinato gusto armonico e a un forte senso della forma»¹¹ le costanti estetiche del suo stile, per prima analizza il linguaggio musicale del compositore bresciano.

⁹ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1993, p. 3

¹⁰ *Ivi*, p. 9

¹¹ Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, cit., p. 15

Stilemi che gli derivano dalla lezione caselliana e che contribuiranno a inserirlo, come detto, nel panorama del neoclassicismo europeo degli anni trenta e quaranta.

La seconda pubblicazione di Ottavio De Carli *Franco Margola, il musicista e la sua opera*,¹² apparsa nel 1995, sempre per i tipi della Fondazione Civiltà Bresciana, affronta i primi importanti anni di formazione, fondamentali per comprendere a fondo il percorso artistico compiuto da Margola. Nei primi anni di studio a Brescia, in cui fu allievo di Romano Romanini - serio professionista radicato culturalmente nell'Ottocento -, il compositore, pur acquisendo una preparazione classica che sarà decisiva, non partecipò al dibattito teorico generato dalla crisi del linguaggio tonale. Saranno gli studi compiuti al Conservatorio di Parma, sotto la direzione di Guido Guerrini, Carlo Jachino e Achille Longo,¹³ ad avvicinarlo a una più aggiornata cultura nazionale che, soprattutto negli anni del fascismo, sarà foriera di grandi novità: i primi contatti con la vita musicale italiana, l'incontro con Alfredo Casella, i primi riconoscimenti e l'inizio di quell'attività didattica che, negli anni cinquanta, lo impegnerà attivamente nelle discussioni legate ai nuovi codici espressivi.

Ancora Renzo Cresti, nel 1996, pubblica da Miano Editore il secondo saggio dedicato al compositore bresciano. Con *Franco Margola nella critica italiana*,¹⁴ l'autore presenta i numerosi articoli giornalistici, scritti in occasione delle prime esecuzioni assolute, da cui emerge un riconoscimento, direi unanime, della naturale musicalità e della gradevole espressività delle sue linee melodiche. Gettando una panoramica sulle costanti estetiche del suo stile, Cresti prende in considerazione un arco temporale, dagli anni trenta ai settanta, che racchiude gran parte dell'attività musicale di Franco Margola.

L'ultima indagine, in ordine cronologico, è stata da me realizzata in occasione della tesi di laurea. Un'esplorazione che, oggetto di una recente pubblicazione sui «*Quaderni di Musicologia dell'Università degli Studi di Verona*», editi da Cierre Edizioni, per la sua approfondita analisi de *Il mito di Caino*, unica "opera lirica"

¹² Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1995

¹³ *Ivi*, pp. 76 - 92

¹⁴ Renzo Cresti, *Franco Margola nella critica italiana*, Milano, Guido Miano Editore, 1996

resente in catalogo, si aggiunge ai contributi critici pubblicati fino a questo momento.¹⁵

Sono inoltre da ricordare le voci bio-bibliografiche presenti in numerose opere a carattere enciclopedico che, in quanto tali, forniscono l'elenco delle opere più significative e alcune interessanti coordinate critiche. Si segnalano l'*Enciclopedia della musica* edita da Ricordi, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edito da Stanley Sadie, l'*Enciclopedia dei musicisti bresciani*, edita dalla Fondazione Civiltà Bresciana e l'*Enciclopedia della Musica* edita da Rizzoli – Ricordi.

¹⁵ Davide Marchi, *Il mito di Caino. Opera in un atto di Franco Margola (1908 – 1992)*, «Quaderni di Musicologia dell'Università degli Studi di Verona», a cura di Francesco Bissoli e di Elisa Grossato, II, Sommacampagna (VR), Cierre edizioni, 2008, pp. 295 - 312

PROLOGO

NEOCLASSICISMO. NEOCLASSICISMI

1. Ripensare il ruolo di molti compositori del Novecento rende necessaria la rivalutazione di una stagione artistica che, per la sua intrinseca complessità, non è criticamente collocabile all'interno di opposizioni binarie. Com'è noto, ogni singolare esperienza artistica nasce da una riflessione metalinguistica¹ sulle innumerevoli vicende musicali entrate a far parte del canone musicale europeo. Ed è interessante notare come due storie musicali parallele, quella codificata dalla critica musicologica e quella soggettiva di ogni singolo compositore, siano sempre procedute parallelamente, trovando un comune punto d'incontro solo nel primo Novecento, con il movimento neoclassico. Termine polisemico in continua oscillazione che, tratto dall'ambito delle arti plastiche e figurative, ha generato una serie di fraintendimenti² che non sempre hanno favorito il delinearsi di un preciso profilo delle numerose esperienze artistiche affermatesi nel decennio successivo al primo conflitto bellico. Le correnti neoclassiche che si imposero nell'ambiente musicale italiano dell'epoca, assunsero, nella loro diversità, i tratti di una *koiné* artistica che, nata in Francia nei primi anni del Novecento,³ trovò in «quel non so che di remoto» quella semplicità intesa come il risultato di un compimento.⁴

Franco Margola, compositore molto noto per la sua attività didattica svolta fra Roma – all'Accademia di Santa Cecilia –, Messina, Cagliari e Brescia, è una delle molte figure che non hanno ancora avuto piena valorizzazione in sede critica. Nel suo dialogo con le fonti antiche non è presente quell'instancabile ricerca di un perduto linguaggio strumentale che accomunò i compositori della “Generazione dell'ottanta”. Pur essendo molto partecipe al dibattito sulla crisi del linguaggio tonale, Margola avvicina una forma classica già codificata,⁵ che con *Il mito di Caino*⁶ (1940), unica opera “lirica” in catalogo, produrrà risultati molto interessanti. Una

¹ Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Lucca, BMG Ricordi, 1996, p. 19

² Gianfranco Vinay in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, p. 77

³ Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1955, p. 124

⁴ AA.VV., *Alfredo Casella e l'Europa*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di Mila de Santis, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 250

⁵ Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, cit., p. 12

⁶ Davide Marchi, *Il mito di Caino. Opera in un atto di Franco Margola (1908 – 1992)*, «Quaderni di Musicologia dell'Università degli Studi di Verona», cit., pp. 295-312

scelta che avviene con la precisa intenzione di ricreare gli equilibri formali interni alle antiche tradizioni estetiche italiane. La ricerca di una «purezza classica»,⁷ sperimentata dalle avanguardie europee nate dall'impressionismo francese,⁸ ha fatto in modo che la sua personalissima interpretazione ne marginalizzasse, dagli anni cinquanta in poi, l'intero *corpus* compositivo. Ancor oggi ampia parte della sua musica, ma direi della musica sinfonica italiana in genere - che com'è noto è nata nel primo Novecento dopo un lungo intervallo temporale -, non è stata ancora oggetto di uno studio sistematico. Margola appartiene a una generazione di compositori sfavorita dalla notorietà della "Generazione dell'ottanta"⁹ e, a seguire, dalla celebrità di compositori come Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio che, nati negli anni venti del Novecento, avvicinarono integralmente il linguaggio seriale.¹⁰ Dei musicisti nati negli anni dieci, solo Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola¹¹ hanno avuto una visibilità internazionale. Tuttavia, gli altri compositori della generazione di Margola, che potrei definire della generazione di mezzo, hanno avuto l'importante ruolo, per certi aspetti non facile, di consolidare il legame con le tendenze internazionali¹² e sviluppare il lavoro avviato da Alfredo Casella (1883 – 1947), il compositore forse più aggiornato. Casella, analogamente a Gian Francesco Malipiero (1882 – 1973), che completò gli studi a Vienna e Berlino, e a Ottorino Respighi (1879 – 1936), che fu allievo di Rimskij-korsakov a Pietroburgo, visse a Parigi le più importanti esperienze europee. Esperienze in cui è ravvisabile l'origine di una poetica multiforme e discussa che non impedì ai compositori del gruppo di sperimentare poetiche molto eterogenee sempre mediate da una consapevolezza critica¹³ che si pose quale punto di riferimento nella *querelle* d'inizio secolo. Posizioni individuali che acquisirono i tratti di una vera e propria avanguardia, una "*pars destruens*" che mise in discussione il

⁷ Adriana Guarneri Corazzol in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, cit., p. 287

⁸ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991, p. 307

⁹ *Ivi*, p. 12

¹⁰ Un nuovo tipo di approccio al materiale sonoro in cui il singolo suono non veniva più inteso solamente come ponte di passaggio funzionale tra due altri suoni, ma come valore in sé, come micro universo autosufficiente, come luogo di esplorazioni inedite, in Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 29

¹¹ Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, cit., p. 12

¹² *Ivi*, p. 13

¹³ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984, p. 122

*A Franz Haydn
musicista d'alto intelletto
compositore "personale"
quinta sinica... Soli... imperfonale
Ildebrando Pizzetti
il psicologo
Artistico
Napoleone
Natale del
1931*

CINQUE LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

10614 - N. 1. I PASTORI. Poesia di Gabriele d'Annunzio (dai *Sogni di terre lontane*)

10615 - N. 2. LA MADRE AL FIGLIO LONTANO. Poesia di Romualdo Pântini.

10616 - N. 3. SAN BASILIO. Poesia popolare greca (tradotta da Niccolò Tommaseo)

10617 - N. 4. IL CLEFTA PRIGIONE. Poesia popolare greca (tradotta da Niccolò Tommaseo)

10618 - N. 5. PASSEGGIATA. Poesia di Giovanni Papini.

Materiale per noleggio:

I pastori

Ciascuna lirica, nette L. 6.—

(aumento compreso)

CASA EDITRICE DI MUSICA

A. FORLIVESI & C.

2, Via Roma - FIRENZE - Via Roma, 2

Deposito a norma di legge e dei trattati internazionali
Proprietà per tutti i Paesi

Tutti i diritti di riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati

Copyright MCMXVI by A. Forlivesi & C.

legame con la tradizione melodrammatica ottocentesca. Casella partecipò attivamente al dibattito critico riuscendo a porre le basi per la nascita di un «sinfonismo spiccatamente nazionale».¹⁴ Soluzione formale aperta ai linguaggi musicali internazionali che il compositore torinese sperimentò nonostante le posizioni teoriche all'interno del gruppo non avessero favorito il suo ideale modernista,¹⁵ con la sola eccezione di Malipiero, che come lui non andò mai oltre la politonalità.¹⁶ Il gruppo dell'80, proprio perché eterogeneo, fu composto da musicisti che, almeno fino al 1913, non trovarono un comune punto d'incontro. Costituito inizialmente da soli musicisti, in seguito accolse critici, musicologi e direttori d'orchestra: da Fausto Torrefranca (1883 – 1955) a Giannotto Bastianelli (1883 – 1927), da Vittorio Gui (1885 – 1975) a Victor de Sabata (1892 – 1967) e molti altri.¹⁷

All'interno dell'avanguardia, nonostante le differenze originarie dei vari compositori si ampliasse nel corso degli anni venti, la poetica neoclassica divenne un vero e proprio linguaggio comune, all'interno del quale lo stesso Margola riconobbe un codice espressivo adeguato alla propria natura ottimistica. Diviene dunque opportuno ri-pensare al ruolo dei compositori appartenuti alla generazione di mezzo nell'evoluzione musicale della prima metà del secolo, periodo in cui gli esponenti della “Generazione dell'ottanta”, ancora molto attivi, non avevano ancora cessato la loro attività compositiva. Tralasciando il rapporto originario tra il compositore che produce musica e l'ascoltatore, è ora importante riconsiderare criticamente un sistema di trasmissione che, per tradizione, tende a imporre criteri di valore. Troppe opere compositive “non canoniche” sono oggi considerate minori perché conosciute superficialmente.

Enrico Fubini individua nella sopravvalutazione di alcune correnti dell'avanguardia darmstadtiana, influenzata dal pensiero critico di Adorno e della sua scuola, una delle cause che contribuirono a relegare nella dimenticanza ampia parte dei

¹⁴ Alfredo Casella, 21+26, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, p.2

¹⁵ Esperienza internazionale che interessava, fra i pochi, lo stesso Puccini, il quale però non aveva il sufficiente pensiero critico e la preparazione culturale per poter mettere a frutto le informazioni che indubbiamente possedeva, ma che poteva utilizzare solo d'istinto: non è un caso che Puccini rimanga interdetto all'ascolto della musica di Schönberg, mentre Casella la sappia accogliere con vigile curiosità intellettuale e con ben altra coscienza storico-culturale in Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, cit., p. 14

¹⁶ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 421

¹⁷ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 121

compositori¹⁸ che, come Franco Margola, iniziarono la loro attività negli anni trenta. Una visione critica dell'avanguardia che fece di alcuni musicisti il simbolo esclusivo del cambiamento che si andava profilando.¹⁹

L'aver considerato le correnti che hanno contribuito a disgregare i portati della tradizione come le uniche fonti di cambiamento, non ha reso possibile una descrizione organica del complesso panorama musicale europeo. Rileggendo *Schönberg is dead* di Pierre Boulez (1925) – uno dei più lucidi protagonisti delle avanguardie post-weberniane –, è possibile osservare la posizione assunta dalle avanguardie – intese come atonalità, dodecafonia e serialismo –, nei confronti della tradizione musicale europea.²⁰ Tuttavia Boulez fu il primo a mettere in discussione la genealogia adorniana Wagner-Schönberg-Webern-Darmstadt,²¹ individuando in Claude Debussy (1862 – 1918) e Igor Strawinskij (1882 – 1971), che nella seconda metà degli anni venti andava codificando i tratti normativi²² del classicismo, gli anticipatori di Anton Webern (1883 – 1945) e della scuola di Darmstadt.

Nel Novecento si sono così affermate due concezioni estetiche diametralmente opposte, a volte intrecciate in modo quasi indistinguibile. Una prima tendenza, più radicale, che si è espressa mediante il dissolvimento dell'espressione musicale e l'abolizione della forma come fonte di significato, e una seconda che si è orientata, al contrario, verso la ricerca di un tipo di espressione fondata sul rifiuto degli aspetti formali ereditati da un wagnerismo ancora vivace alla fine dell'Ottocento.²³ Due concezioni estetiche che, individuando in Parigi e Vienna i principali centri d'irradiazione, legittimarono l'esistenza di una doppia polarità nelle radici dell'avanguardia.

Con la prima esecuzione della *Sagra della Primavera* di Strawinskij, avvenuta nel 1913, a Parigi furono poste le basi per una reazione neoclassica all'impressionismo postromantico²⁴ teorizzata

¹⁸ Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 7

¹⁹ L'asse portante del corso della musica negli ultimi cent'anni si può senz'altro ravvisare nello stretto collegamento individuabile nella genealogia che a partire da Wagner, attraverso Mahler, Schönberg e la scuola di Vienna, giunge sino a Webern e al postwebernismo con la scuola di Darmstadt e la serialità integrale, *Ivi*, p. 12

²⁰ *Ivi*, p. 8

²¹ *Ivi*, p. 13

²² Raffaele Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica, Le avanguardie musicali del Novecento*, Vol. III, Torino, Giulio Einaudi editore, 2001, p. 460

²³ Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit. p. 30

²⁴ Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit., p. 22

inizialmente dal «socratico insegnamento»²⁵ di Erik Satie (1866 – 1925) - avvicinandosi all'arte del contrappunto in tarda età -, e del Gruppo dei sei. Il *Neoclassicisme* fu inteso, sin dalla nascita della Société Nationale de Musique, avvenuta il 25 febbraio 1871 dopo la guerra franco-prussiana, come una reazione al pensiero musicale germanico, così come la stessa definizione di *Ars gallica*, incluse intenti chiaramente nazionalistici.²⁶ Antiromanticismo e nazionalismo, tra antico-nazionale e antico-popolare - come accadrà più tardi anche in Italia -, stimolarono questo rinnovato interesse per il sinfonismo del Seicento e del Settecento. Una tendenza antiquaria che giunse in Italia dalla Francia - all'epoca volta alle rievocazioni nostalgiche dei Parnassiani -, sin dalla fine dell'Ottocento, quando, nel 1892, con *Cavalleria Rusticana* l'opera verista giunse nei teatri parigini.²⁷ Ideale estetico che favorì la nascita di una poetica detta del *retour à* che diverrà modello imprescindibile per i musicisti successivi a Claude Debussy e Maurice Ravel (1875 – 1937), i quali, con *Suite bergamasque* (1890 – 1905) e *Menuet antique* (1895), ricorsero a una metamorfosi stilistica²⁸ che li accomunò ad alcuni esponenti della “Generazione dell'ottanta”, in particolar modo ad Alfredo Casella che, con le sue personalissime interpretazioni orchestrali della *Ciaccona* e dei *Ricercari sul nome di Bach* espresse, tra gli innumerevoli modelli di rilettura dell'antico, una «musica latente» fatta di chiarezza ed equilibrio.²⁹

L'idea adorniana di avanguardia musicale, collegata alla seconda scuola di Vienna, mise ai margini molte correnti della musica contemporanea: una prospettiva storiografica parziale che non esclude solamente Debussy ma anche Ravel, Satie, Varèse e forse anche Béla Bartók,³⁰ che stava procedendo in una direzione intermedia fra Strawinskij e Arnold Schönberg³¹ (1874 – 1951), e altri musicisti della prima metà del Novecento e molti altri ancora

²⁵ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 363

²⁶ Jean Cocteau scrisse in *Le Coq et l'Arlequin* (1918): «Satie insegna la più grande audacia per la nostra epoca: essere semplice. [...] Ora, mentre Debussy sfoggiava con delicatezza la sua grazia femminile, a passeggio con Stéphane Mallarmé nel *Giardino dell'Infanta*, Satie proseguiva la sua strada classica», in *Enciclopedia della musica, Le avanguardie musicali del Novecento*, Vol. III, cit. p. 458

²⁷ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 122

²⁸ Raffaele Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica, Le avanguardie musicali del Novecento*, cit., pp. 457-458

²⁹ Alfredo Casella, 21+26, cit., p. 9

³⁰ Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit., p. 21

³¹ Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit., p. 22

per quanto riguarda gli ultimi decenni. Ripensare le coordinate storiche delle avanguardie del Novecento diviene un passaggio obbligato per avviare una seria riconsiderazione di uno schema interpretativo oramai superato.

La pubblicazione di notevoli contributi critici provenienti dall'area musicologica francese contribuisce, oggi, a pensare un più organico approccio storiografico agli spazi musicali interestetici. In Italia la prima traduzione de *La musique et l'ineffable* di Vladimir Jankélévitch (1903 – 1985), pubblicato a Parigi nel 1961, è apparsa solo nel 1985. Anche Jankélévitch, filosofo e musicologo francese, conducendo un'equilibrata revisione di alcune coordinate critiche, ha dimostrato che Debussy, al pari di Wagner, può essere considerato uno dei padri dell'avanguardia.³² Una sorta di reazione al wagnerismo che accomuna non solo Schönberg e Debussy, ma anche i compositori attivi in Italia negli stessi anni. Alfredo Casella, in *I Segreti della giara* (1941), dichiarerà che «per reagire al verismo l'unica via possibile era quella di appoggiarsi alle avanguardie europee nate dall'impressionismo». La reazione antiwagneriana si esprime infatti estremizzando la concentrazione e la condensazione delle scritture orchestrali, un'antiretorica espressa mediante una riduzione sistematica dei mezzi - attraverso un rigore espressivo senza precedenti -, che spostò l'attenzione verso quelle correnti che non furono oggetto di studio, almeno fino al momento in cui T. W. Adorno (1903 – 1969) pubblicava i risultati delle sue analisi musicologiche. Sono numerosi gli aspetti formali che, come la negazione di un sinfonismo ipertrofico, dei grandi insiemi orchestrali, come la semplificazione degli impasti sonori e il ripensamento di forme troppo lunghe e complesse,³³ dimostrano come anche l'*Ars gallica* contribuisse a rifondare il linguaggio musicale. Infatti, a parere di Pierre Boulez, furono Debussy, come poi Webern, a dissolvere l'organizzazione formale delle composizioni. Appare chiaro come la visione adorniana possa essere accettata solo escludendo elementi molto importanti delle avanguardie, soprattutto francesi, che ancora non conoscevano l'opera filosofica di Adorno.³⁴ Con le avanguardie viene dunque meno il senso affermativo della musica,³⁵ aspetto fondamentale che, presente sin dall'inizio dell'era tonale, è stato ritrovato" dalla "Generazione dell'ottanta" in Italia, dal Gruppo dei sei in Francia

³² Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit., p. 18

³³ Pierre Boulez, *Note d'apprendistato*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, p. 241

³⁴ Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit., p. 15

³⁵ *Ivi*, p. 17

GIANANDREA GAVAZZENI

TRE ARIE
RELIGIOSE

PER CANTO ED ORCHESTRA

RIDUZIONE DELL'AUTORE PER CANTO E PIANOFORTE

- 124561 1. VENERI SANTI DORMONO IN CHIESA CAMPESTRA
(Parole di Giandomenico Corbelli) (A) LIRE 5.-
124562 2. IN OGNI LUGO LA MORTE CI PUÒ COLPIRE
(Parole di Gianandrea Gavazzeni) (A) » 5.-
124563 3. SAN NICOLA, DELLA CITTÀ CHIAMATA PATENA
(dalla «Leggenda nuova» di Jacopo da Verr-
gine) (A) » 5.-

*A Franco Masgala,
con tutto affetto, queste "Arie" lombarde,
mentre nel suo tempo milanese in pace lo assisto
Amico! G. Gavazzeni 1943*

1939-XVII

G. RICORDI & C. - EDITORI

MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LIPZIG - ARGENTATRES - S. PAULO
PARIS: Soc. Anon. des Éditions RICORDI - NEW YORK: G. S. CORDI & Co. Inc.

Copyright 1943 by G. RICORDI & Co.

e dalle scuole nazionali russe, spagnole, ceche e ungheresi,³⁶ di cui Adorno non ha mai fatto menzione. Scuole che stavano indicando percorsi musicali alternativi a un canone estetico che aveva favorito solamente alcuni aspetti della composizione musicale.³⁷ Anche Casella, immerso profondamente nelle maggiori esperienze europee, nel poema sinfonico *Italia* (1909), breve parentesi folclorica, si affidò alla citazione delle linee melodiche di canzoni siciliane e napoletane.³⁸ Instaurare un nuovo rapporto con la tradizione, come nel caso di Leoš Janáček (1854 – 1928), pensare un diverso modo di elaborarne i portati e la ricerca di una nuova concezione di modernità sono caratteri comuni alla via nazional-popolare, la cui importanza è ravvisabile nell'implicita analisi dell'identità nazionale a confronto con le avanguardie musicali.

Oggi la tradizione viennese non è più così centrale. Una nuova valutazione della pluralità dei linguaggi musicali ha dato visibilità e pari dignità alle poetiche fondate su un equilibrio assoluto tra la dimensione orizzontale e verticale del discorso sonoro.³⁹ Tuttavia, numerose opere compositive novecentesche devono ancora essere ridefinite alla luce dei rispettivi linguaggi, complicati e molteplici.

2. Una trattazione più specifica, per le peculiari caratteristiche storiche, merita il caso italiano, ambito in cui la nascita di un «sinfonismo spiccatamente nazionale» ebbe un percorso più accidentato di altre realtà europee che potevano vantare una tradizione sinfonica più stabile. Tuttavia in Italia non si rinunciò alla ricerca di nuove formule oltre la consolidata relazione ottocentesca moralità/emozione del melodramma.⁴⁰

La “Generazione dell’ottanta”, come Massimo Mila definì il gruppo di cui facevano parte Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi e altri compositori, si pose inizialmente quale punto d’incontro tra un atteggiamento classico/nazionale e le voci europee più innovative. Dopo un intenso periodo di convergenza, compreso tra il 1913 il 1917,⁴¹ ognuno di loro abbandonò la linea inizialmente condivisa per sviluppare personali poetiche di allontanamento/avvicinamento alla tradizione in cui i temi del neoclassicismo e dell’internazionalismo furono posti al centro delle

³⁶ *Ivi*, p. 18

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 134

³⁹ Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit. p. 46

⁴⁰ AA. VV., *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. XXXIX

⁴¹ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., pp. 296-7

numerose contese createsi all'interno del gruppo. Una frattura che divenne decisiva nel 1932 quando, sulle pagine del «*Corriere della sera*» e de «*La stampa*», i compositori più tradizionalisti sostennero posizioni critiche chiaramente avverse ai «modernisti» Malipiero e Casella.⁴²

Per comprendere l'urgenza di una mediazione può essere molto interessante rileggere le pagine de «*La Voce*», negli scritti di Fausto Torrefranca e Giannotto Bastianelli, tra il 1909 e il 1912, per avere una reale panoramica del dibattito più strettamente musicologico del primo Novecento. Anni in cui i miti del nazionalismo stavano favorendo una tensione ideale che, orientata al recupero dell'antica grandezza musicale italiana, condizionò notevolmente l'evolversi della cultura musicale dell'epoca. Anche alcuni musicisti del gruppo dell'80, come Casella e Pizzetti, furono attivamente impegnati nel dibattito culturale degli intellettuali vociani e lacerbiani.⁴³ Alla fine del primo decennio si andava così prospettando quella sintesi tra posizioni idealiste, spiritualiste e irrazionaliste, che fu determinante per la cultura italiana in un momento di apertura alle più aggiornate esperienze europee.⁴⁴ Anni apparentemente sereni che posero in evidenza i frequenti e dolorosi conflitti sociali che influirono sui più importanti aspetti della cultura e del costume.⁴⁵

Una tarda testimonianza di Alfredo Casella, in uno dei suoi scritti più autobiografici, descrive la situazione degli istituti musicali in Italia sul finire dell'Ottocento:

«È noto che, dopo aver fatto i primi studi a Torino, fui condotto a Parigi a scopo di perfezionarmi. [...] Non è agevole cosa l'immaginare oggi quale fosse lo stato dell'insegnamento musicale italiano trentacinque anni fa. Basti dire che i miei genitori decisero l'esodo a Parigi dietro consiglio di due direttori di conservatorio italiani: Bazzini e Martucci!».⁴⁶

⁴² Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 140

⁴³ Elisa Grossato, *Il tema della 'grande guerra' nelle creazioni dei musicisti "vociani" e "futuristi"*, in *Omaggio a Soffici nel 35° anniversario dalla scomparsa*, «*Quaderni Sofficiani*», a cura di M. Richter e J. Francois Rodriguez, n° 5, 1999, pp. 117-8

⁴⁴ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 291

⁴⁵ Alvise Zorzi in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 7

⁴⁶ Alfredo Casella, 21+26, cit., p. 1

In tale prospettiva, il contributo musicologico che Fausto Torrefranca scrisse nel 1910 sulle pagine de «*La Voce*» diviene un'importante testimonianza:

«L'Italia ha l'essenziale per costituirsi una coltura, ossia una coscienza musicale tutta sua, non v'ha chi non lo veda. Tuttavia [...] l'Italia è quel paese nel quale non esistono sezioni musicali nelle Biblioteche regie. E perciò gli studiosi poveri – ossia i veri studiosi – non hanno libri per studiare, né la tecnica, né l'estetica, né la storia della musica. Né possono accedere ai capolavori dell'arte antica [...] Esse – le biblioteche – sono chiuse agli studiosi per la semplicissima ed evidentissima ragione che lo studio e la volgarizzazione delle opere che esse contengono farebbe perdere di pregio alle singolari collezioni che vi stanno a dormire [...] Esiste una sola società che si proponga un programma organico da svolgere in pro della conoscenza della nostra arte antica – da camera e da teatro – mediante concerti e conferenze storico-critiche? [...] L'Italia non ha coscienza viva del proprio passato musicale: né ufficialmente né popolarmente. [...] Ogni musicista italiano che si rispetti [...] balbetta il linguaggio musicale dei suoi avi naturali e, poiché gli riesce più facile parlar tedesco o francese o slavo o boemo, si dedica corpo e anima allo studio di un neo-dialetto musicale straniero [...] Sarebbe forse interessante conoscere le opere antiche ma esse sono ormai peste o stritolate dal sacro carro wagneriano che si avanzò sui loro corpi, abbattuti dalla forza dell'evoluzione storica. Il Settecento, questo secolo ignorato e vilipeso, è precisamente quello che ci offre i capolavori più prossimi al nostro sentire moderno; e però meglio di ogni altra età musicale varrà a ridare continuità storica alla nostra coscienza musicale e ad animare di schietta italianità una futura rinascita. [...] Quanti sanno che questi prodigiosi settecentisti composero con una armonia di proporzioni, con un impeto di ricchezza melodica e sinfonica e con una drammatica modernità di intenti che fanno ancora sbalordire?». ⁴⁷

Pur racchiudendo posizioni di aperta polemica nei confronti della tradizione operistica, di cui oggi si è ridimensionata la portata, l'analisi di Torrefranca pone in rilievo l'importante opera di recupero delle fonti musicali italiane, all'epoca in stato di completo abbandono, e le prime discussioni sulle pratiche esecutive. ⁴⁸

Negli stessi anni l'editoria musicale, con la riproposta dell'opera *omnia* di Giovan Battista Pergolesi e l'importante ricerca critica su alcune composizioni di Claudio Monteverdi condotta da

⁴⁷ Giuseppe Prezzolini, *La Voce, 1908 – 1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Milano, Rusconi Editore, 1974, pp. 869-873

⁴⁸ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 129

Gian Francesco Malipiero,⁴⁹ stava avviando un intenso programma di pubblicazione di antiche musiche italiane. Il repertorio antico divenne oggetto di un vivace interesse che, avviando gli studi di critica musicale, favorì l'intensa attività di musicologi-trascrittori, musicologi-musicisti (Gasperini, Tebaldini) e compositori revisori ed elaboratori (Orefice e Ghedini).⁵⁰ È opportuno osservare che, ancora nel 1919, tra i concerti di Antonio Vivaldi solamente *Le quattro stagioni*, peraltro nella versione per pianoforte a quattro mani, erano entrate stabilmente nel repertorio dei musicisti.

La pubblicazione del manifesto che rendeva note le intenzioni dei «cinque italiani», gruppo più ideale che reale,⁵¹ avvenuta nel 1911 sulle fiorentine «*Cronache letterarie*» (redatto da Bastianelli in collaborazione con Malipiero, Bossi, Respighi e Pizzetti)⁵² intese esprimere il desiderio di rivitalizzare il patrimonio strumentale italiano. Lo stesso Bastianelli in *Crisi musicale europea*, pubblicato nel 1912, fu tra i primi musicologi a riflettere sulle esperienze musicali contemporanee. Guardando con ammirazione all'*inventio* compositiva delle ultime sonate di Skrjabin, giudicava la complessità cromatica dell'opera di Richard Strauss inadatta allo spirito italiano, orientando il suo pensiero critico sull'opera di Debussy e Ravel.⁵³ Un problema, quello della crisi musicale europea, di cui Bastianelli scrisse anche sulle pagine de «*La Voce*» del 20 giugno 1912:

«Perosi, Mascagni, Massenet, Charpentier, Magnard, Saint Saëns, Max Reger ecc. ecc., sono inferiori ai decadenti Albeniz, D'Indy, Strauss, Debussy, Ducas, Ravel, Roger Ducasse, e chi più ne ha più ne metta, appunto in questo: che la loro *aisthesis* e l'espressione musicale di questa loro sensibilità o potenzialità d'introspezione, è infinitamente più grossolana e meno profondamente *bella* di quei sunnominati decadenti. [...] Progresso e regresso in arte non c'è. [...] Voglio soltanto affermare che la musica, oggi come nel '300-'400-'500, è sulla via d'una nuova espansione e progressività. Sempre a suo tempo confronterò, a prova di ciò, l'inizio del nuovo periodo tonale verso cui ci incamminiamo, con la grande nascita dei «modi» tonali che dovevano poi imperare da Frescobaldi a Wagner, a Brahms e a Strauss. [...] Credo cioè che chi oggi vuole comporre non può essere un retrogrado nell'armonia come senso

⁴⁹ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 285

⁵⁰ *Ivi*, p. 288

⁵¹ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 127

⁵² Marcello De Angelis in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 46

⁵³ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 293

a Franco Marzola -
per una simpatia d'arte
ALFREDO CASELLA
ad offittore
amicizia -
Casella

21 + 26

Sienna,
17/9/1955/XII



AVGVSTEA

ROMA - MILANO

MCMXXVI

tonale psicologicamente modernissimo, né un retrogrado nel modo di trattare il ritmo, il contrappunto e il colore strumentale, al modo stesso che un poeta moderno non può esprimersi col senso grammaticale della latinità o con quello italiano del '700-'800 [...] Ma è bene però che fin dal principio io dichiarai che nel fare dell'arte (e per far dell'arte nuova occorre *rivivere* anche la vecchia) è impossibile essere *futuristi*, sebbene, come diceva un mio acuto amico, degli *eternisti*».⁵⁴

Gli scritti teorici di Bastianelli, Pizzetti e Torre Franca diedero espressione a una linea critica che, sviluppatasi oltralpe, intese indagare, contribuendo alla diffusione di alcune posizioni vociane, i modi della scena musicale primonovecentesca. Progetto dimostratosi in seguito poco duraturo per le note divergenze all'interno del gruppo dell'80: *Dissonanza*,⁵⁵ il periodico fiorentino curato nel 1914 da Bastianelli e Pizzetti presso «La libreria» de «La voce», fu sospeso dopo soli tre numeri.⁵⁶ Ed è a Parigi, nel 1913, quando «La Voce» stava perdendo la sua funzione di comune punto d'incontro, che si intravede, nel forte legame tra Alfredo Casella, nella capitale francese dal 1896, Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti, l'esistenza di una stagione musicale italiana. Per iniziativa dello stesso Casella, nel 1914, vi fu organizzato un concerto di musiche italiane, il cui programma prevedeva anche l'esecuzione di liriche di Pizzetti, Malipiero e un concerto per due pianoforti di Giannotto Bastianelli.⁵⁷ In occasione di questo importante evento i tre compositori pubblicarono un manifesto programmatico in cui si affermava che il perfezionamento del linguaggio sonoro doveva mantenere un preciso equilibrio fra la tradizione estetica nazionale e il «dinamismo costruttivo»⁵⁸ delle esperienze musicali più avanzate. I risultati della sperimentazione non furono però così scontati. Questa volontà d'antico fu inizialmente contrastata dalle difficoltà generate dalla fusione di gregoriano, polifonia rinascimentale e il meglio di Verdi con le esperienze nate dall'impressionismo francese.⁵⁹ Negli stessi anni in cui si faceva divieto a Toscanini di eseguire brani sinfonici di Haydn o di Wagner⁵⁰ Casella, con la sua vitalità intellettuale e la

⁵⁴ Giuseppe Prezzolini, *La Voce, 1908 – 1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, cit., pp. 876-878

⁵⁵ Antologia di nuove musiche italiane selezionate da Bastianelli e Pizzetti.

⁵⁶ Fiamma Nicolodi, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 127

⁵⁷ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 295

⁵⁸ Alfredo Casella, 21+26, cit., p. 18

⁵⁹ Marcello De Angelis in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 34

qualità delle sue conoscenze, propose nuove formule compositive per il rinnovamento della vita musicale italiana esplorando il campo delle tendenze internazionali. Nel 1915 diresse *Petrouschka* all'Accademia di Santa Cecilia a Roma e, nel 1917, con Pizzetti, Respighi e Malipiero fondò la *Società Italiana di Musica Moderna* (SIMM). La pubblicazione del periodico «*Ars Nova*», dal 1917 al 1919, che vedeva Arturo Toscanini e Ferruccio Busoni quali presidenti onorari,⁶⁰ favorì un vivace intreccio di collaborazioni. Un intenso dialogo da cui scaturì la necessità di un allargamento dei generi musicali e di un confronto con i diversi aspetti della musica europea in un quadro estetico-culturale che andava trasformandosi rapidamente.

3. È oramai chiaro quanto il neoclassicismo italiano sia debitore di una poetica che, diffusasi in tutta l'Europa, restituì le scritture musicali a un ordine classico che i compositori realizzarono attraverso un complesso dialogo con i maestri antichi. Una tendenza sotterranea, quella rivolta all'antico, che si snoda lungo una linea che emerge negli stessi ambiti dell'avanguardia. In questa prospettiva artistica i binomi contemporaneità/innovazione e antico/tradizione⁶¹ indicano quanto il ritorno all'ordine, o *rappel à l'ordre*, per utilizzare il motto cardarelliano de «*La Ronda*», di poco anticipato dai proclami classicisti di Valery,⁶² fosse presente fin dai primi anni del secolo e andasse affermandosi nel tempo, trovando un suo peculiare carattere nelle manifestazioni artistiche degli anni compresi tra le due guerre. Il ritorno all'ordine, che cela pulsioni più disordinate di quanto possa apparire,⁶³ fu rivendicato da Francia e Italia come un tratto costitutivo della civiltà latina, mediterranea e classica, in aperta opposizione alle soluzioni formali di area germanica.⁶⁴ L'espressione rondista non fu in realtà adottata da alcun artista, né in Italia né altrove. I musicisti, in particolar modo, preferirono alludere a una più generica classicità.⁶⁵ Tuttavia, la maggior parte degli artisti, come degli intellettuali, manifestò una certa riluttanza verso l'adozione del termine neoclassico perché inteso come una ripetizione meccanica dell'antico, mentre, al

⁶⁰ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 303

⁶¹ Guido Salvetti in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 67

⁶² Elena Pontiggia, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2005, p.24

⁶³ *Ivi*, p. 9

⁶⁴ *Ivi*, p. 46

⁶⁵ *Ivi*, p. 49

contrario, gli artisti che aderirono a «*Valori Plastici*» (1919), parallelo pittorico de «*La Ronda*», lo intesero come il segno di una grande stagione artistica.⁶⁶ Tuttavia il neoclassicismo, che, come detto, si configura come una *koiné* internazionale, fu caratterizzato da un composito insieme di movimenti nazionali, non privi di analogie e parallelismi, che si esprime compiutamente nella riscoperta del legame con la cultura di appartenenza, che permise agli artisti di sperimentare personalissime riletture dell'antico. Il *rappel à l'ordre* raggiunse una sua fase di maturazione, coincidente con il periodo di maggior vitalità - tra il 1919 e il 1925 -, quando anche tra i musicisti della "Generazione dell'ottanta" si ebbe una singolare convergenza dalla quale originò un movimento di ricostruzione della forma che tese a configurarsi come una «terza via»⁶⁷ alternativa alla tradizione melodrammatica. Una terza via neoclassica, che Vinay⁶⁸ definisce caselliana, volta alla sperimentazione di un modernismo internazionale e avanguardistico⁶⁹ caratterizzato da un fare compositivo inteso quale «artigianato superiore».⁷⁰

La difficoltà di imporre limiti teorici a una tendenza multiforme che sfugge a ogni tentativo di categorizzazione storica,⁷¹ è evidente nel percorso artistico di Alfredo Casella, il quale ha trovato la sua 'intonazione' compositiva più stabile relativamente tardi.⁷² Una stabilità che, come egli stesso afferma in *21+26*, raggiunse nel 1923 con le *Tre Canzoni Trecentesche*. Una ricercata continuità con la tradizione che si realizza compiutamente in *Quattro Favole di Trilussa*, nel balletto *La Giara*, nella *Partita per pianoforte e orchestra* e in *La donna serpente*, opera in tre atti e un prologo.⁷³ La sua "terza maniera" corrisponde a una vera e propria svolta stilistica caratterizzata da un codice musicale che, per sua stessa affermazione, Casella apprese, sin dal 1920, durante l'assidua frequentazione di un movimento pittorico che in quel momento stava rivisitando le opere di Giotto, Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca. Anni in cui la sua casa romana, crocevia dei più importanti esponenti dell'arte europea e americana, divenne un

⁶⁶ *Ivi*, p. 51

⁶⁷ Alfredo Casella, *21+26*, cit., p. V

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ivi*, p. X

⁷⁰ *Ivi*, p. 14

⁷¹ AA. VV., *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. V

⁷² Alfredo Casella, *21+26*, cit., p. 7

⁷³ *Ivi*, p. 8

cenacolo culturale di altissimo livello.⁷⁴ Conobbe Casorati, de Chirico, Carrà, artisti da cui colse quelle suggestioni che tradusse in astrazioni neoclassiche, dimostrando lo stretto legame tra le più varie dimensioni artistiche.

Nei primi anni venti i giovani artisti iniziavano ad attribuire grande rilevanza agli ideali espressi da «Leonardo», da «Lacerba» e dalla «Voce».⁷⁵ Le stesse pagine di «Valori Plastici» e de «La Ronda», divennero luoghi di un intenso dibattito culturale. Le varie dimensioni artistiche, pur rimanendo ben distinte, furono accomunate da un unico ideale poetico in cui la musica prestava le sue regole alla pittura, la scultura offriva nuovi riferimenti spaziali alla musica e la poesia accoglieva in sé ogni possibile espressione artistica.⁷⁶ Una complessa osmosi che trovò nello scambio tra «Ars Nova» e «Valori Plastici»⁷⁷ un terreno ideale. L'essenzialità e l'oggettività espressa da alcune opere di Strawinskij (*Sonata per due pianoforti*), in cui la geometria interna esprime un preciso senso di unità stilistica,⁷⁸ fu accolta favorevolmente e intesa quale innovativa formula compositiva.

Il concetto di neoclassico può essere dunque continuamente ripensato⁷⁹ nei termini di un atteggiamento attivo nei confronti del passato.⁸⁰ Guido Salvetti ritiene, a ragione, che gli ideali di ciò che può essere inteso come neoclassicismo siano riconoscibili in una serie di composizioni musicali che, fino alla metà degli anni venti del Novecento, espressero tratti omogenei.⁸¹ Un anno prima dell'uscita de «La Ronda» Alfredo Casella pubblicava su «Ars Nova» il celebre elenco delle caratteristiche della musica, detta della seconda maniera, che andava componendo in quegli anni: grandiosità, concisione, sobrietà e semplicità delle linee furono viste come elementi di un classicismo (caselliano) fondato su un'instancabile ricerca di novità. Tratti che si possono individuare anche nella *Junge klassizität* di Ferruccio Busoni, anch'essa agita entro una riconquista/rigenerazione del passato.⁸²

⁷⁴ Carlo Belli in *Musica Italiana del primo Novecento*, «La generazione dell'80», a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1981, p. 329

⁷⁵ *Ivi*, p. 323

⁷⁶ *Ivi*, p. 330

⁷⁷ AA. VV., *Alfredo Casella e l'Europa*, cit., p. 106

⁷⁸ *Ivi*, p. 322

⁷⁹ Gianfranco Vinay in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 77

⁸⁰ Guido Salvetti in *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. 71

⁸¹ *Ivi*, p. 72

⁸² *Ivi*, p. 69

Tuttavia, la riflessione sulla poetica neoclassica non coinvolse il pensiero strumentale. Il neoclassicismo fu un'esclusiva questione di contenuti che, nelle sperimentazioni formali di Casella e Malipiero, corrispose a una ricerca in progressione delle fonti che fu compiuta attraverso stilemi strumentali della tradizione ottocentesca. Lo stesso Ottorino Respighi tradusse il suo pensiero compositivo nei termini di un virtuosismo tradizionale.⁸³

La poetica musicale neoclassica, per quella frammentarietà che le è peculiare, deve essere riportata alle forme situate nel «fra».⁸⁴ Sin dal primo Novecento, come detto, la musica seguì percorsi individualistici che, osservati a posteriori, rivelano una frattura maggiore di quella verificatasi nell'ambito delle lettere,⁸⁵ in cui la cultura stava procedendo organicamente mediante movimenti, riviste e poetiche ben definite.⁸⁶ Basti pensare, a scopo esemplificativo, che uno stesso soggetto letterario dannunziano fu meditato, con esiti diversissimi, da almeno tre compositori: da Malipiero, con *Sogno di un tramonto d'autunno*, da Pizzetti, con *Pisanella*, e da Mascagni con *Parisina*.⁸⁷ Esempio che può evidenziare la presenza di un *humus* culturale che fu in grado di assorbire molteplici identità. Un cortocircuito di superamenti e ritorni alla/della tradizione⁸⁸ in cui non erano segnali che lasciassero intravedere l'imminente superamento della ricchissima tradizione operistica.⁸⁹

Le oscillazioni di gusto occorse nell'ambito delle arti figurative possono porre nella giusta prospettiva la lettura di questi primi decenni, almeno fino al secondo dopoguerra, inducendoci a osservare quanto quelle voci musicali, nella loro molteplicità, si siano illuminate e commentate vicendevolmente,⁹⁰ nonostante fossero prive di «conflittualità costruttiva».⁹¹

4. La descrizione delle tendenze musicali italiane d'inizio Novecento costituisce dunque una premessa necessaria. Non sarebbe possibile iniziare una trattazione del linguaggio musicale di Franco Margola ignorando la funzione progressiva svolta dalla

⁸³ Piero Rattalino in *Musica Italiana del primo Novecento*, "La generazione dell'80", cit., p. 374

⁸⁴ AA. VV., *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. IX

⁸⁵ Giorgio Petrocchi in *Musica Italiana del primo Novecento*, "La generazione dell'80", cit., p. 14

⁸⁶ *Ivi*, p. 15

⁸⁷ *Ivi*, p. 14

⁸⁸ AA. VV., *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, cit., p. XII

⁸⁹ AA. VV., *Musica Italiana del primo Novecento*, "La generazione dell'80", cit., p. 5

⁹⁰ *Ivi*, Luciano Berio, p. 10

⁹¹ *Ivi*, p. 11

“Generazione dell’ottanta”. I musicisti bresciani attivi all’epoca degli studi di Margola erano certamente consapevoli di quanto stava accadendo negli ambienti nazionali più aggiornati. E, senz’ombra di dubbio, la figura che più poteva dare in questo senso, proprio per quelle esperienze e conoscenze che aveva maturato durante tutta la sua carriera, fu Romano Romanini.⁹² L’apprendimento delle basi della tradizione ottocentesca consentì a Margola di avere una formazione di alto livello: classicità, contrappunto, senso della forma, dell’equilibrio e della costruzione logica⁹³ divennero elementi di continuità di un linguaggio musicale che, per il suo atteggiamento di moderazione, poco incline a soluzioni di rottura, tese a conservare aspetti della tradizione tardo-romantica.⁹⁴ Elementi che segnano l’originaria appartenenza di Margola a un ambito culturale attardato su posizioni ottocentesche – che per lui non costituì mai un problema -, che comunque non gli impedì di partecipare attivamente al dibattito musicale contemporaneo. Furono gli anni di studio al Conservatorio di Parma,⁹⁵ in cui inizia l’attività di compositore, a metterlo in contatto con personalità artistiche di rilievo.

Il senso della polifonia, gli stilemi madrigaleschi e il declamato di ascendenza pizzettiana sono elementi che segnalano la sua piena adesione a una *koiné* neoclassica che vede però coesistere nella sua personale visione anche il paradigma romantico. Tuttavia affermare con certezza quanto nei lavori giovanili sia presente un’individuale ricerca delle fonti e quanto tali forme siano invece utilizzate perché già note, è cosa difficile da stabilire. Vi sono comunque sufficienti elementi per affermare che le forme neoclassiche siano state accolte da Margola perché già codificate dai compositori dell’80, fatto che gli consentì di riflettere maggiormente sui contenuti emotivi delle fonti musicali.⁹⁶ Ed è proprio negli anni fra le due guerre che il problema della forma diviene centrale nella produzione musicale. Una forma che Margola ammorbidisce discorsivamente mediante un fraseggio spontaneo, particolarmente infuso di energia, frutto di una meditata architettura sonora⁹⁷ la cui simmetria dei giochi interni vide convergere i pareri

⁹² Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 71

⁹³ *Ivi*, p. 73

⁹⁴ *Ivi*, p. 96

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, cit., p. 15

⁹⁷ *Ivi*, p. 29

Encl.

per les vuit jats (japaneu + controllet + k2/yf)

KYRIE

basfe

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also handwritten annotations in the margins and between the staves, including "3/4", "4/4", "5/4", "6/4", "7/4", "8/4", "9/4", "10/4", "11/4", "12/4", "13/4", "14/4", "15/4", "16/4", "17/4", "18/4", "19/4", "20/4", "21/4", "22/4", "23/4", "24/4", "25/4", "26/4", "27/4", "28/4", "29/4", "30/4", "31/4", "32/4", "33/4", "34/4", "35/4", "36/4", "37/4", "38/4", "39/4", "40/4", "41/4", "42/4", "43/4", "44/4", "45/4", "46/4", "47/4", "48/4", "49/4", "50/4", "51/4", "52/4", "53/4", "54/4", "55/4", "56/4", "57/4", "58/4", "59/4", "60/4", "61/4", "62/4", "63/4", "64/4", "65/4", "66/4", "67/4", "68/4", "69/4", "70/4", "71/4", "72/4", "73/4", "74/4", "75/4", "76/4", "77/4", "78/4", "79/4", "80/4", "81/4", "82/4", "83/4", "84/4", "85/4", "86/4", "87/4", "88/4", "89/4", "90/4", "91/4", "92/4", "93/4", "94/4", "95/4", "96/4", "97/4", "98/4", "99/4", "100/4".

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the bass line. The music is in 2/4 time and features a simple, folk-like melody. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink and appears to be a personal or working draft.

della critica musicologica. Un'architettura che può trovare nella brevità un mezzo per potenziare l'intensità dell'espressione musicale. Una poetica intimistica, che nasce da un soliloquio interiore, dalla quale scaturisce con grande originalità una musica fatta per la convivialità, una sua personalissima *Hausmusik*.⁹⁸ Dimensione musicale attraverso la quale Margola dialoga con numerosi compositori dai quali desume stilemi collocabili in un arco temporale che va dal canto gregoriano all'opera barocca.⁹⁹

Il *corpus* compositivo margoliano è costituito da quartetti, quintetti, concerti per orchestra, composizioni di più ampio respiro, ma a colpire l'attenzione è la presenza di un'ampia produzione di scritture per flauto dolce, chitarra e violino e chitarra. Ascoltando alcune delle composizioni realizzate a partire dagli anni cinquanta (come la *Sonata IV per flauto e chitarra* (1974-75) dC 208¹⁰⁰ – durata otto minuti circa –, i *Tre pezzi per flauto e pianoforte* (1957) dC 116 – durata due minuti circa –, o i *Contrasti per flauto e contrabbasso* (1983) dC 324 – durata due minuti circa –) la memoria rimanda a quei compositori, attivi nei primi decenni dell'Ottocento, che produssero una musica, finalizzata all'uso privato, particolarmente distante dalle concezioni estetiche preunitarie che, com'è noto, furono influenzate totalmente dal melodramma.¹⁰¹ In quel periodo, il flauto e la chitarra, che vantavano un maggior numero di esecutori dilettanti, furono oggetto d'interesse di numerosi compositori. Scritture per il duo flauto e chitarra furono realizzate anche da compositori virtuosi e acclamati come Ferdinando Carulli (1770 –1841) che, proveniente da una famiglia di musicisti, abbandonò lo studio del violoncello per dedicarsi da autodidatta allo studio della chitarra, che armonizzò con altri strumenti, esplorandone tutte le potenzialità. La sua produzione musicale, comprendente trecento sonate e notturni per chitarra, fu ingiustamente dimenticata alla fine dell'Ottocento, forse per la scarsa notorietà di cui godeva lo strumento,¹⁰² così come la produzione di compositori meno noti come Giuseppe Anelli, Giacomo Monzino e Cesare Ciardi. Il suono delicato e la resa

⁹⁸ Termine impiegato per definire quelle raccolte musicali di carattere sacro espressamente concepite per uso domestico.

⁹⁹ Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, p. 124

¹⁰⁰ Trattasi della numerazione progressiva del *Catalogo delle opere* di Ottavio de Carli (dC).

¹⁰¹ Maurizio Bignardelli, *Hausmusik italiana*, Inedita (CD musicale).

¹⁰² 1 v., *Carulli Ferdinando* in *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1992, *Le Biografie*, II, p.127

raffinata delle *Variazioni per flauto e chitarra* di Giuseppe Anelli e i *Due Notturmi per flauto e chitarra* di Ferdinando Carulli diedero compiuta espressione a questa singolare dimensione compositiva.

È interessante notare come le composizioni prese in considerazione siano tutte collocabili negli anni della seconda fase compositiva di Margola. Periodo in cui, appartandosi, stava compiendo scelte stilistiche sempre meno allineate a quelle avanguardie che, negli anni cinquanta, videro il codice dodecafonico divenire una scelta obbligata per numerosi compositori, Strawinskij incluso. Basti osservare che ben cinquecentoquaranta opere delle ottocentotrenta complessive, sono ascrivibili a questo secondo periodo di attività.

Da quella lontana *Hausmusik* numerose trasformazioni organologiche ed estetiche hanno dimostrato quanto il flauto, uno dei più antichi strumenti, possa essere coinvolto in complessi procedimenti creativi. Dal 1912 al 1961, periodo che va dal *Pierrot Lunaire* di Arnold Shönberg a *Mei* di K. Fukushima, ricordando il *Marteau sans maître* (1953-55) di Pierre Boulez, si assiste a una complessa ricerca tecnico-fonica.¹⁰³ Margola interpretò autonomamente i cambiamenti che si stavano producendo in quel lungo arco temporale. Pur essendo legato alle indicazioni compositive de *La tecnica dell'orchestra contemporanea* di Alfredo Casella, che in qualche modo limita le possibilità d'intervento sullo strumento,¹⁰⁴ nella sua produzione flautistica esprime una ricerca stilistica in cui si possono individuare moderate innovazioni nell'agilità e nella sonorità dello strumento. La *Partita per flauto e oboe* dC 115 (1965) ne esemplifica l'agilità, mentre, per citare un altro brano di cui è disponibile l'incisione, nel *Quartetto n. 7 per flauto, violino, viola e violoncello* dC 87 (1948) emerge chiaramente quanto Margola sia attento alla ricerca di nuove possibilità espressive. La *Partita per flauto e oboe* è uno dei brani più eseguiti e incisi. L'equilibrato dialogo tra il desiderio d'antico e una moderata innovazione è tradotto in un plastico rapporto tra melodia e armonia. Tutti i commenti critici scritti a partire dal 1966 – tratti dal «*Corriere della Sera*», da «*L'arena*» e da «*La Notte*» - riconoscono quella piacevolezza e quell'equilibrio sonoro tra gli aspetti che rimarranno i tratti stilistici più riconoscibili della musica di Margola.

¹⁰³ Gian-Luca Petrucci in *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 340

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 341

5. Franco Margola è indubbiamente radicato nel terreno musicale dissodato dal gruppo dell'80, ma la sua poetica, che muove in una dimensione metastorica, non presenta deformazioni, parodie e *pastiches* collagistici. L'enunciazione delle formule melodiche, svolgendosi senza intenzioni citazionistiche, sottolinea l'organizzazione logica del materiale sonoro che è sempre caratterizzata da una coerente relazione degli eventi. Margola ottenne i primi riconoscimenti quando, ancora studente, entrò in contatto con Alfredo Casella. L'incontro con il noto compositore, impegnato nella rappresentazione della sua *Favola d'Orfeo* al Teatro Grande di Brescia, avvenne nel 1933. Ottavio De Carli, autore del *Catalogo delle Opere*, nonostante l'esigua consistenza del carteggio, ritiene che Casella sia divenuto un importante punto di riferimento per lo sviluppo della produzione margoliana dei decenni successivi.

È interessante notare come la solida formazione tecnica, unita a un atteggiamento di moderazione nei riguardi delle avanguardie, che Margola respirava sin dagli anni di studio a Parma, si trovi a emergere chiaramente nelle prime composizioni: *Burlesca per pianoforte*, *Danza e notturno*, *Il cieco di Korolenko* e il *Campiello delle streghe*.

La *Burlesca per pianoforte* (dC 1), manoscritto autografo databile con certezza al 1928, è una forma musicale poco presente nel repertorio pianistico, soprattutto ottocentesco. La scelta, da parte di Margola, di una forma al contrario molto frequentata nel repertorio settecentesco - basti ricordare *Le gaillard-boiteux* di François Couperin o la *Burlesca* della *Terza Partita per cembalo solo* (BWV 827) di Johann Sebastian Bach -, è certamente da ascrivere a quella *koiné* neoclassica che, come detto, raggiunse il suo vertice negli anni trenta. Il Novecento, che ha fatto dell'ironia uno dei temi più presenti, ha favorito originali riscritture di pezzi molto noti, ai quali forse si è ispirato, quali *Siciliana e Burlesca* per flauto e pianoforte di Casella (1914), *Három burleszk op. 8c* (1908-11) di Bartók, *Burlesca* di Riccardo Pick-Mangiagalli, fino alla *Burlesken* per piano e orchestra di Richard Strauss, di poco antecedente (1885).¹⁰⁵ Il ritrovamento, presso l'archivio privato di Margola, di uno sparito della già ricordata *Burlesca* di Riccardo Pick-Mangiagalli, anch'essa datata al marzo 1928, ha permesso a Ottavio de Carli, autore del *Catalogo delle opere*, di individuare con certezza la fonte da cui Margola trasse ispirazione. Sebbene le

¹⁰⁵ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 98

due composizioni presentino delle differenze sostanziali, vi sono dei punti di convergenza che emergono dal brano di Margola.¹⁰⁶ Le scritture presentano una sintassi musicale, con soluzioni già impiegate da Casella, impostata su accordi staccati in contrattempo sulle quinte vuote (battute 1 – 8).



L'architettura classica del brano di Margola, impostata sulla formula del 4+4 battute, come anche l'impostazione tonale più definita, dimostra quanto nella scrittura margoliana siano presenti gli stilemi ottocenteschi¹⁰⁷ di cui si parlava nella trattazione precedente. In questa breve scrittura, costituita da 74 battute, non mancano episodi discretamente innovativi, esemplificabili alla battuta 33, ove in ambito di Sib Margola inserisce un arpeggio di settima di prima specie costruita sul Fa# per poi rientrare, alla battuta successiva, nella tonalità di Sib.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 99

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 101

¹⁰⁸ *Ibidem*



Materiale compositivo che, nelle soluzioni armoniche pienamente tonali, rimanda a sonorità che, certamente, non possiamo ritenere inedite.¹⁰⁹

In *Danza a notturno* (dC 3), composizione pianistica¹¹⁰ databile allo stesso 1928, la scoperta dell'impressionismo francese induce Margola a sperimentare un codice musicale in cui la presenza di luci e ombre genera un intenso dialogo tra i differenti piani sonori.¹¹¹ Un contrappunto timbrico (debussyano) in cui la solida costruzione margoliana tende al dissolvimento. Il fraseggio dell'enunciato musicale conferisce un senso di misteriosa evocazione nell'ostinato ripetersi della linea del basso nel tema della danza, delle quinte vuote e del frequente uso delle sincopi. Una tensione che sembra apparentemente risolversi in quella triade in Fa dell'accordo finale, nonostante il Sol, quasi esterno all'accordo, crei un *cluster* armonico irrisolto.¹¹²

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 102

¹¹⁰ Manoscritto autografo.

¹¹¹ *Ivi*, p. 103

¹¹² *Ivi*, p. 104

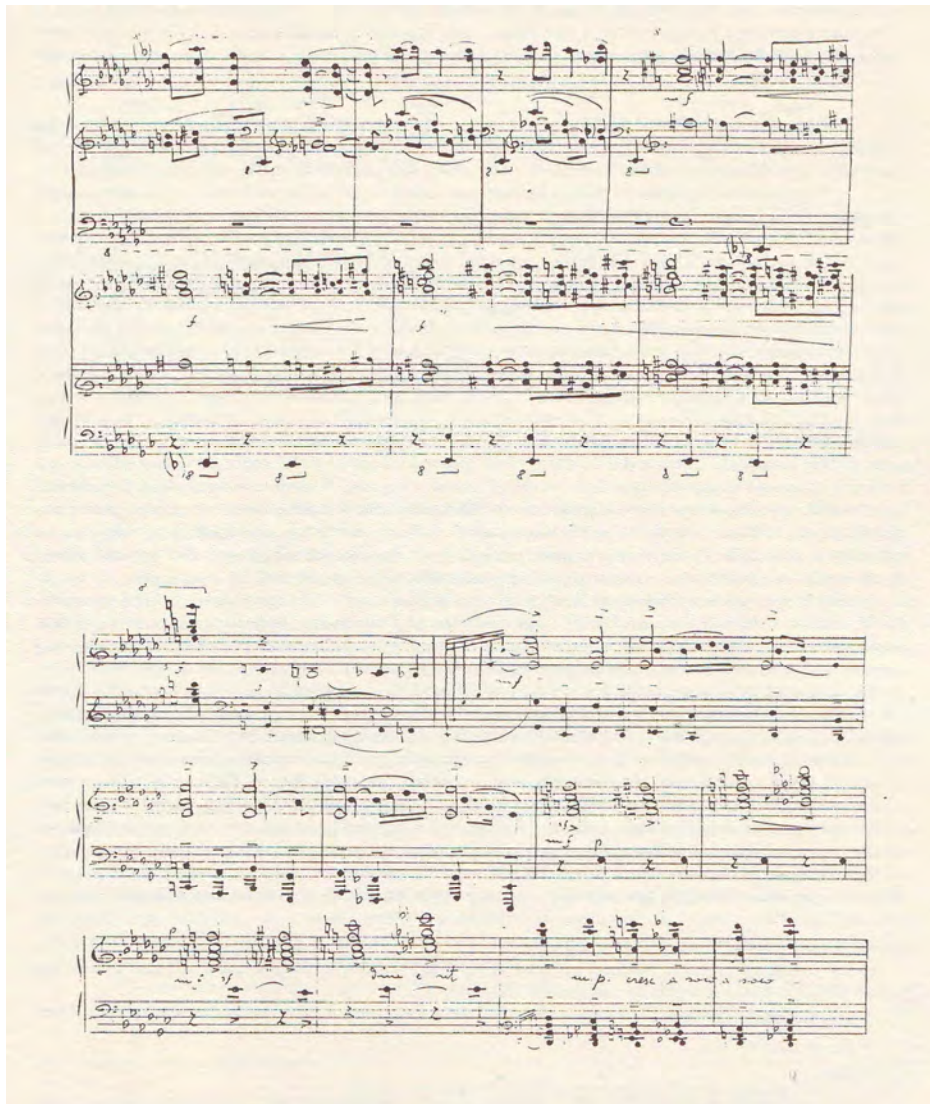


Il Cieco di Korolenko (dC 7), manoscritto inedito risalente al 1929, eseguito in prima esecuzione assoluta il 24 ottobre 2008 in occasione del centenario della nascita del compositore, è una vera e propria trasposizione musicale di alcune suggestioni letterarie che derivarono a Margola dalla lettura del *Musicante cieco*¹¹³ di Vladimiro Korolenko (1853 – 1921), in una traduzione da *Slepoj Muzycant* apparsa in Italia nel 1897. L'incongruenza tra la datazione della composizione e una data annotata sulla copertina dell'esemplare posseduto da Margola – giugno 1930, VIII – non consente di indagare con certezza la genesi della composizione.

Il racconto del «ragazzino che diviene poi un giovane bellissimo con dei grandi occhi in un viso pallido», divenuto musicista acclamato, farebbe pensare all'Edipo sofocleo, crocevia di numerose riscritture. All'*Oedipus Rex* di Strawinskij e al cieco della prima delle *Sette canzoni* di Malipiero, personaggio simbolico frutto di una suggestione classica. Il cieco margoliano, che non vede l'indecifrabile intreccio della realtà, è lo spettatore di una liberazione spirituale che, nel racconto di Korolenko, avviene attraverso la musica. Il *Musicante cieco* deve aver indotto il

¹¹³ *Ivi*, p. 105

compositore a riflettere sull'inevitabile presenza del mito, seppur mediato da un autore che in quel momento, probabilmente, si trovava a essere al centro dei suoi interessi letterari. Come accade in *Danza a notturno*, anche in *Il Cieco* (battute 8 – 25) la scrittura è impostata su una serrata dialettica tra luci e ombre che richiama, in quei ripetuti rintocchi evocanti atmosfere in lontananza,¹¹⁴ la scrittura accordale tipica dello stile de *La Cathédrale engloutie* di Debussy.



¹¹⁴ *Ivi*, p. 108

*FRANCO MARGOLA E LA SEDUZIONE
DELL'ARCHÉ*

Il mito, per la sua verità originaria, è un *pattern* di riconosciuta efficacia drammatica che da sempre offre ai librettisti innumerevoli situazioni e intrecci per la produzione di drammi musicali di argomento storico e mitologico.

Personaggi tratti dagli archetipi narrativi, intesi come insuperati modelli di perfezione,¹ sono presenti nella produzione librettistica italiana sin dalle origini del teatro musicale. Dafne, Euridice, Didone e Arianna, il cui lamento ha dato origine a una teoria di donne disperate,² sono state oggetto di innumerevoli riscritture operistiche tra XVIII e XIX secolo. Capolavori assoluti come l'*Incoronazione di Poppea*, dramma musicale di argomento storico, *Il Ritorno di Ulisse in patria* e *Orfeo* di Claudio Monteverdi (1567 – 1643), si potrebbero considerare quali imprescindibili modelli di misura,³ archetipi della predilezione per i soggetti tratti dalla mitologia greca e dalla storia di Roma antica. Sebbene sia impossibile rendere conto dell'immensa fortuna di tali soggetti, è interessante ricordare i ragguardevoli risultati operistici raggiunti da Georg Friedrich Händel (1685 - 1759) con *Giulio Cesare* e *Agrippina*, così come la predilezione di Pietro Metastasio (1698 – 1782) per i temi ispirati all'antichità romana. Periodo in cui l'interesse per le figure tratte dalla storia romana andava declinando in favore di quelle greche, più confacenti a una sensibilità romantica⁴ che andava ridimensionando l'interesse per le figure classiche. La cultura italiana del Novecento è ritornata spesso sulle figure della tradizione tragica. *Fedra* di Ildebrando Pizzetti, che sulle pagine della «Voce» teorizzava una «vera musica» tratta da «veri poeti»,⁵ portava a termine, attraverso un «arcaismo estetizzante»,⁶ un tentativo tutto italiano di riscrittura del materiale d'origine. Lo stesso Strawinskij con l'*Oedipus Rex* (1927), paradigma di una condizione esistenziale universale, tentò di recuperare la dimensione sacrale appartenuta alla tragedia antica.⁷

Nell'ambito del classicismo dei primi anni venti del Novecento il dialogo tra compositori e testi drammatici ha favorito una

¹ Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca. L'età classica*, Vol. IIa, Firenze, Le Monnier, 2007 (I ed. 2003), p. 195

² Patrick J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni Editore, 1981, p. 11

³ *Ivi*, p. 415

⁴ Glen W. Bowersock, *Saggi sulla tradizione classica: dal Settecento al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2007, p. 91

⁵ Adriana Guarneri Corazzol in *Alfredo Casella e l'Europa*, cit., p. 284

⁶ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., p. 305

⁷ Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca*, cit., p. 197

dinamica rivisitazione della tradizione letteraria nazionale. Un'inevitabile interrogazione della contemporaneità⁸ in cui la musica del presente rilegge, attualizzandolo, il passato della letteratura nazionale.⁹

Sin dagli inizi del secolo si assiste a un progressivo abbandono delle forme tradizionali di scrittura operistica. L'antica poesia italiana stava divenendo un ricercato elemento per la produzione di liriche per canto e pianoforte e i compositori, così come i librettisti, iniziarono un percorso di scrittura esterno a tali categorie.¹⁰ Del resto il clima culturale era fortemente condizionato da sistemi di comunicazione (cinematografo, radio e discografia) che andavano preparando un terreno di sperimentazione che, alternativo a un "secondo spazio" operistico, con lo sviluppo di una *sprechstimme* connessa alla recitazione,¹¹ rese labili le frontiere dei generi.

Il libretto, proprio perché privo del requisito dell'originalità, è da sempre considerato una forma ancillare di letteratura. Tuttavia è possibile rilevare, per quanto concerne i testi musicati da Franco Margola, la presenza di un preciso atto intenzionale¹² che colloca il librettista sullo stesso piano del compositore e che trova illustri antecedenti in Busoni, Malipiero e Pizzetti, essi stessi librettisti, che si dedicarono alla ricerca di formule metriche adeguate a un codice musicale che frequentemente le imponeva.¹³

In Italia, dai primi anni trenta, si assiste in ambito musicale a una celebrazione del mito di Roma.¹⁴ Non è possibile tacere come tale celebrazione, osservabile sin dal secondo decennio del secolo, sia da inserirsi in un contesto estetico-culturale predeterminato in cui si osserva un allineamento pressoché totale del classicismo italiano con la cultura di regime.¹⁵ Il mito di Roma divenne un elemento necessario alla costruzione di un'identità nazionale che, in Italia, è stata attuata nell'ambito di una programmatica esaltazione dell'antichità. L'Istituto Nazionale del dramma antico, estensione istituzionale di quanto organizzato al teatro greco di Siracusa, e l'Istituto di Studi Romani, istituiti entrambi nel 1925, ebbero la

⁸ Marianne McDonald, *Sole antico luce moderna*, Bari, Levante Editori, 1999, p. 15

⁹ Adriana Guarneri Corazzol in *Alfredo Casella e l'Europa*, cit., p. 287

¹⁰ AA. VV., *Musica e Architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Monduzzi Editore, 2005 p. 366

¹¹ Patrick J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, cit., p. 368

¹² Michele Garda, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci editore, 2007, p. 95

¹³ Giorgio Petrocchi in *Musica italiana del primo Novecento, "La Generazione dell'80"*, cit., p. 19

¹⁴ AA.VV., *Musica e Architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, cit., p. 169

¹⁵ Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, p. 77

funzione di creare, così come le collezioni di «*Quaderni*», un'ideale continuità con la storia di Roma antica.¹⁶

Negli stessi anni è osservabile anche la particolare attenzione con la quale il regime si stava interessando alla cultura di massa. La melodia, il melodramma, il teatro per il popolo furono posti ai vertici di un programma culturale che imponeva un'aperta leggibilità delle scritture operistiche. Drammi di argomento romano furono *Lucrezia* di Ottorino Respighi e il *Nerone*¹⁷ di Pietro Mascagni, entrambe del 1935; ma di particolare interesse è la «parentesi lirica» di Malipiero, anch'essa collocabile nell'ambito della glorificazione programmatica del passato nazionale. Una tardiva adesione agli ideali operistici da attribuirsi più al consenso che Malipiero accordò alla propaganda culturale che a una naturale affinità con le forme operistiche. *Giulio Cesare* (1936) e *Antonio e Cleopatra* (1938), per la presenza di uno scoperto vincolo con il passato imperiale, furono denominati «drammi romani». Il compositore fu così indotto a variare il finale shakespeariano del *Giulio Cesare* inserendo il *Carmen Saeculare* di Orazio (in latino) quale enfatico inno a Roma¹⁸ e a Mussolini, dedicatario dell'opera.

È ora evidente come non solo la “Generazione dell'ottanta”, ma anche i compositori delle generazioni successive, e Franco Margola non fa eccezione, si siano dovuti confrontare con una temperie culturale fortemente determinata.

Analizzando alcune delle composizioni di Guido Guerrini, uno degli insegnanti di Margola negli anni di studio a Parma, è possibile osservare come i soggetti di derivazione classica fossero presenti nella formazione del giovane Margola. Nella produzione musicale di Guido Guerrini, prima e dopo il primo conflitto bellico, vi sono scritture (come *Leggenda per violino e pianoforte* (1911), *La cetra di Achille*, poema sinfonico ispirato a Giovanni Pascoli (1914), *Visioni dell'antico Egitto*, articolato in due momenti musicali: *Sul molo di Alessandria* e *Baccanale in casa di Bacchis* (1919), e *L'ultimo viaggio di Odisseo*, ispirato anch'esso al Pascoli dei *Poemi Conviviali* e articolato senza soluzione di continuità in quattro episodi: *Nostalgie e visioni*, *La canzone dell'aedo*, *Le sirene* e *La procella*)¹⁹ che divengono particolarmente eloquenti. Composizioni dettate dallo spirito attivista del ventennio fascista sono presenti

¹⁶ *Ivi*, p. 95

¹⁷ *Nerone* di Arrigo Boito, opera completata da Toscanini e Tommasini, fu rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 1 maggio 1924.

¹⁸ AA. VV., *Musica e Architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, cit., p.168

¹⁹ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 77

con una particolare occorrenza anche nel *corpus* margoliano. Da attribuire in parte a incontri successivi, sarà destinato a riemergere, come si vedrà, nella sua produzione musicale a distanza di molti anni.

La *Preghiera d'un clefta* (1933) è stata certamente composta pensando a *Il clefta prigioniero* (1916) di Ildebrando Pizzetti.²⁰ Una lirica per canto e pianoforte, anch'essa tratta dai *Canti popolari greci* tradotti da Niccolò Tommaseo, che è da ritenersi quale fonte d'ispirazione per la realizzazione della *Preghiera* margoliana. Ipotesi sostenuta da una dedica autografa, risalente al 1931, riportata sul frontespizio dello spartito delle *Cinque Liriche* per canto e pianoforte di Pizzetti che Alfredo Gatta indirizzò a Margola.²¹ Così come la scrittura del *Concerto per la Candida Pace per voce recitante e orchestra* (1959), su testo di Tibullo, che apparentemente non trova analogie nella produzione musicale contemporanea, nonostante il notevole intervallo che lo separa dagli eventi bellici - dei quali Margola sembra trarre un bilancio -, potrebbe essere frutto di una suggestione nata dall'ascolto di alcune delle composizioni, come *Per la pace dei morti e degli eroi* (1915) di Gioacchino Maglioni, composte per commemorare i morti in battaglia.²²

Dall'analisi del catalogo delle opere di Franco Margola è emersa una ricchezza di suggestioni letterarie che, molto diverse le une dalle altre, affiorano in numerose composizioni ispirate alla guerra, tematica presente nelle scritture musicali dei compositori italiani sin dal primo decennio del secolo. *Espressioni eroiche* per orchestra (dC 16) del 1933, forse dalla più nota *Elegia eroica op. 29* di Alfredo Casella (1916), *Ode italica per orchestra* (dC 88) del 1948, *La spavalda (originariamente epos) canto eroico per due trombe e due tromboni* (dC 252) del 1980, sono solo alcune delle composizioni che esprimono la seduzione di un attardato *arché* vociano e rondista. Margola propone una variante del mito della

²⁰ Altre composizioni di Pizzetti ispirate a un arcaismo estetizzante: *Edipo a Colono* (1901), *Fedra* (1915), *Tre intermezzi sinfonici per l'Edipo re di Sofocle* (1927), *Le Trachinie* (1933), *Tre canti greci* (1933), *Due inni greci* (1937).

²¹ Alfredo Gatta donò a Margola solo la lirica *I pastori*. Nel frontespizio, tra le altre liriche, è inserita anche *Il Clefta prigioniero*, ma non è chiaro se il compositore possedesse anche quest'ultima partitura, di cui peraltro in archivio non vi è traccia. Con probabilità Margola dovette conoscerla.

²² Affermazione che rimane a livello di suggestiva ipotesi in quanto tra le carte d'archivio non si è riscontrata la presenza di elementi che possano darne conferma.

guerra che, come suggerisce Maurizio Bettini,²³ esiste per essere riraccontato. Margola risemantizza ciò che è già presente nella memoria collettiva proponendo una visione mitologica stilizzata.²⁴ La vicinanza agli eventi bellici, passati e futuri, riflette nella sua scrittura musicale l'idea tipicamente romana del passato come *exemplum*,²⁵ con la sola differenza che il testimone è vivo ed è egli stesso personificazione di una *dramatis persona* espressa dalla voce narrante del *Concerto per la candida pace*. Composizione che esprime la forza di un intreccio tra la sensibilità di «un alto intelletto» – parole che Pizzetti indirizza a Margola –, e un tema attualissimo come quello della guerra, che qui opera una rilettura del presente.²⁶

L'intervento autoriale del compositore non avviene nella dimensione della novità. Il confronto con i contenuti drammatici dei testi antichi prescelti,²⁷ favorisce un'operazione trasformativa con la quale intende dare una sua personale interpretazione della *fabula* tibulliana. La scelta di un soggetto tratto dalla tradizione letteraria antica è forse stato compiuto a seguito del secondo conflitto mondiale – si tenga presente che il concerto è stato eseguito per la prima volta nel 1959 -. Il mondo del mito affiora così dalla memoria per porsi sullo sfondo delle più significative vicende contemporanee. La suggestione di un passato irripetibile diviene parte di una variazione che rientra in un gioco intertestuale che non sempre è ovvio, ma che non cessa di svolgere un'importante azione di orientamento. La memoria di quelle circostanze tragiche doveva essere ben viva nella memoria di Margola, tanto da indurlo a innovare radicalmente l'elegia tibulliana, forse nel tentativo di più corrispondere ai tempi post-bellici. Nel *Concerto* il nodo tragico è evidente sin dal preludio musicale. Il rispecchiamento della realtà, tradotta a livelli profondi, avviene attraverso un processo compositivo che proietta la musica sull'orizzonte paradigmatico del mito.²⁸

²³ Maurizio Bettini, *Le riscritture del mito* in *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, Vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 22

²⁴ *Ivi*, p. 22

²⁵ Alessandro Barchiesi, *Mito e attualità*, *Ivi*, p. 134

²⁶ *Ivi*, p. 136

²⁷ Massimo di Marco, *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci editore, 2000, p. 126

²⁸ *Ivi*, p. 134

Margola. L'epica guerriera: Espressioni eroiche, Espressione di leggenda, Ode italica, Ode alla guerra, La Manigolda, La Spavalda (originariamente epos) canto eroico

I primi decenni del Novecento, dalla Grande Guerra al secondo conflitto bellico, hanno registrato un'oscura tensione in tutte le forme espressive. Durante il passaggio da un periodo di profonda crisi a un altro che si sarebbe rivelato ben peggiore, l'imperialismo ha influito notevolmente sulla nascita del mito della nazione.¹ Nella Grande Italia, gli stessi miti della potenza e dell'espansione² contribuirono ad allontanare lo scenario bellico contemporaneo da un'antica dimensione eroica e guerriera.³ Uno scenario in cui la civiltà romana fu idealizzata attraverso il rigore di una «pedagogia eroica».⁴ Tutte le guerre contemporanee hanno concorso a slegare la figura dell'eroe da quell'antico schema, ma l'avvicinarsi del secondo conflitto armato ha indubbiamente concorso a gettare nuova luce sull'esperienza dell'orrore⁵ in un'inedita relazione tra il fatto d'armi e una nuova dimensione valoriale.⁶ Come ricordato, anche in età giolittiana, mentre all'orizzonte si annunciavano foschi presagi, la produzione musicale fu fortemente influenzata, oltre che da un'esaltazione bellica che divenne programmatica,⁷ da una cultura interventista che, come si vedrà, non fu prerogativa del solo periodo vociano. La nuova civiltà fascista, sul finire degli anni venti, favorì una vera e propria propaganda che mirava a coinvolgere la popolazione nei fatti di cronaca contemporanei. Anche gli anni trenta furono percorsi da pulsioni interventiste che trovarono sfogo nella campagna di Libia. Un episodio coloniale in cui i soldati italiani furono idealizzati quali eredi dei legionari romani.⁸ Sono certamente molto note le vicende legate all'imperialismo fascista, tuttavia è interessante osservare come la fede nell'eticità della

¹ Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, Editori Laterza, p. 109

² *Ivi*, p. 80

³ Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Editori Laterza, 2000, p. 19

⁴ Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, cit., p. 187

⁵ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. 454

⁶ Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione, il racconto della guerra nella società delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 17

⁷ Elisa Grossato, *Il tema della 'grande guerra' nelle creazioni dei musicisti "vociani" e "futuristi"*, in *Omaggio a Soffici nel 35° anniversario dalla scomparsa*, cit., p. 107

⁸ Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, cit., p. 76

guerra⁹ stesse operando una vera e propria trasformazione nelle attitudini degli italiani¹⁰ in un contesto estetico-culturale che non avrebbe mancato di influenzare numerosi musicisti. Com'è noto, ogni forma artistica può dare origine a grandi narrazioni in cui sono proiettati gli avvenimenti politici di un dato momento storico e, per gli anni trenta, non è possibile negare il sistematico intervento del regime nella cultura per il mantenimento del consenso,¹¹ influenzando in particolar modo l'informazione. Guardare alla musica come a una forma di linguaggio, consente di individuare il contenuto ideologico¹² di un periodo che fu indubbiamente incline alla politicizzazione di tutte le forme artistiche, inclusa la musica.¹³ Tendenza già in atto all'epoca del II Congresso Nazionale di Musica che, tenutosi nel 1923, costituì un'occasione di confronto che stimolò tra i musicisti una particolare attenzione per le nuove politiche fasciste.¹⁴ Le marce, le canzoni e gli inni commissionati ai musicisti più noti del periodo non possono che essere frutto di una precisa strategia celebrativa. Considerazioni che pongono in rilievo un programma ideologico che, strettamente legato alla costruzione del mito nazionale,¹⁵ doveva esprimere vitalità e potenza. Lo stesso MinCulPop investì molte risorse promuovendo mezzi di comunicazione¹⁶ rivelatisi particolarmente efficaci nella ricerca di un consenso che doveva essere incondizionato. Anni in cui il linguaggio fu caratterizzato da una particolare patina retorica e da termini appartenenti a un lessico mistico religioso che aveva una funzione fondamentale.¹⁷ Una «pedagogia eroica» che si rifletteva in concetti quali milizia ideale, eroismo e divinazione che dovevano destare negli italiani un sentimento di totale dedizione allo statonazione.¹⁸ Era dunque inevitabile che la suggestione della

⁹ *Ivi*, p. 77

¹⁰ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, cit., p. 405

¹¹ AA.VV., *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel ventennio*, a cura di Fabio Foresti, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003, p. 8

¹² Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2002, p. 45

¹³ *Ivi*, p. 38

¹⁴ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 481

¹⁵ Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, cit., p. 122

¹⁶ AA.VV., *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel ventennio*, cit., p. 29

¹⁷ Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, cit., p.189

¹⁸ *Ivi*, p. 155

mussoliniana parola-azione¹⁹ venisse in qualche modo accolta nelle scritture musicali dell'epoca.

Negli anni del fascismo, il giovane Franco Margola intrattenne rapporti con gli artisti più affermati dell'epoca.²⁰ Con Ildebrando Pizzetti e altri esponenti della "Generazione dell'ottanta", ma fu Alfredo Casella a fornire a Margola quegli elementi che influenzeranno tutta la sua produzione musicale. Incontri e legami d'amicizia che sono testimoniati dal cospicuo carteggio conservato a Brescia, nell'archivio del compositore. Ed è a Brescia, nel 1933, che avvenne l'incontro con Casella, giunto al Teatro Grande per la presentazione della *Favola d'Orfeo*, la piccola opera umanistica i cui moduli compositivi saranno presenti in alcune delle successive composizioni di Margola. Fu in quell'occasione che Margola presentò a Casella la *Preghiera d'un clefta*, ultima tappa di questo percorso critico.

Alcuni studiosi sostengono che, in base al pur esiguo carteggio, Casella dovette considerare Margola come uno dei rappresentanti di «quella meravigliosa gioventù italiana»²¹ di cui trattava in una lettera di qualche anno prima a Pietro Mascagni. Fatto dal quale è possibile dedurre che grazie a Casella il giovane Margola poté avere le entrate necessarie per accedere agli ambienti musicali più aggiornati,²² come del resto si evince da un articolo commemorativo della figura di Alfredo Casella, da poco scomparso, che Margola scrisse sulle pagine dell'«*Unione Sarda*» il 6 aprile 1948:

«[...] Se Casella fu grande come musicista, lo fu ancora come uomo. Padre spirituale di una nutrita schiera di giovani, egli era pronto a toglierli, uno per uno, dall'ombra, qualunque fosse la loro tendenza, purché dimostrassero ingegno e serietà di preparazione e di intendimenti. Così dobbiamo a lui l'affermarsi di giovani come Petrassi e Dalla Piccola il cui nome ha già un certo peso nella storia della musica italiana contemporanea. Ed accanto a questi due si possono annoverare quelli di Rota di Nielsen di Togni e di molti altri non escluso quello dell'autore di queste righe [...].»²³

¹⁹ Erasmo Leso, *Ivi*, p. 84

²⁰ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 149

²¹ Dalla lettera aperta a S.E. Pietro Mascagni, pubblicata in «*L'Italia Letteraria*» del 15 dicembre 1929, *ivi*, p. 153

²² *Ibidem*

²³ *Ivi*, p.160

Un'amicizia, quella con il più anziano maestro, che Margola coltivò costantemente, come testimoniato dal manoscritto autografo della parte III di *Paganinia* donatogli da Casella nel 1946.

In una realtà musicale così differenziata come quella italiana tra le due guerre, l'unico tratto comune è da individuarsi nella matrice ideologica che sottende il neoclassicismo musicale.²⁴ In questi anni il MinCulPop, pur continuando a finanziare musicisti della vecchia guardia come Zandonai e Alfano, andava commissionando opere anche ai compositori delle nuove generazioni,²⁵ come del resto attestano i titoli delle composizioni qui prese in esame. Tuttavia, il presente *excursus* non si propone di analizzare i rapporti di Margola col fascismo né, tanto meno, di indagarne l'adesione da un punto di vista ideologico. In assenza di notizie precise sulle circostanze e i committenti è opportuno osservare che per avviare una qualsiasi carriera era necessaria, quando non obbligatoria, l'iscrizione a un Partito Nazionale Fascista, che il Margola studente formalizzò nell'agosto del 1932,²⁶ che in cambio di una formale adesione consentì a ogni musicista di sviluppare senza particolari problemi i propri interessi musicali.²⁷ Condizione, questa, senza la quale non sarebbe esistita la benché minima possibilità d'intrattenere rapporti con la realtà musicale dell'epoca.

Il cosmo mitologico margoliano

Iniziando la trattazione delle composizioni qui raggruppate nella dimensione del cosmo mitologico margoliano, è interessante osservare quanto, nonostante l'intervallo che le separa dall'attivismo del primo ventennio del Novecento, le scritture di Margola siano debitrice di alcune delle numerosissime composizioni che, nate da atteggiamenti di contemplazione dolorosa, da sentimenti tragici o da atteggiamenti celebrativi, furono ispirate all'inesauribile tema della guerra.²⁸

²⁴ Raffaele Pozzi in *Le avanguardie musicali nel Novecento*, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 448

²⁵ Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, cit., p. 131

²⁶ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 165

²⁷ Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991(I ed. 1980), p. 72

²⁸ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Vol. I, cit. p. 388



(Edmondo)

a Franco . .

con tutto l'affetto del suo
vecchio

(parte III di
"Paganiniana")

Casella

Roma, 12/X/46

La *Sinfonia degli eroi* (1905) di Gian Francesco Malipiero, brano strumentale di commemorazione degli eroi caduti in guerra, e l'*Elegia eroica op. 29* (1916) di Alfredo Casella, poema funebre dedicato alla memoria dei soldati caduti in battaglia, sono solo alcuni dei brani, tra i più noti, che Margola dovette certamente conoscere.²⁹ Ancora *Pause del silenzio* (1917) e *Ditirambo tragico* (1917) di Malipiero sono pagine strumentali che coincidono concettualmente con gli eventi storici contemporanei. Ma la composizione strumentale tematicamente più vicina all'epica margoliana è certamente *Pagine di guerra, quattro films musicali per pianoforte a quattro mani op. 25* (1915) di Casella. Costituita da quattro *tableaux* musicali (*Nel Belgio: sfilata d'artiglieria pesante tedesca*, Molto maestoso, *In Francia: davanti alle rovine della Cattedrale di Reims*, Molto lento, *In Russia: carica di cavalleria cosacca*, Allegro molto vivace, poi stringendo fino alla fine e *In Alsazia: Croci di legno*, Tempo di berceuse), la scrittura esprime chiaramente le suggestioni che derivarono al compositore dai documentari cinematografici realizzati durante il primo conflitto armato.³⁰ I quattro blocchi di costruzione narrativa ben descrivono un ritmo scenico che, come si vedrà oltre, sarà molto presente nell'impostazione teatrale dei drammi sinfonici di Franco Margola.³¹

Nelle scritture margoliane dei primi anni trenta agisce un'elazione eroica che impone un registro chiaramente epico. Il cosmo mitologico funge allora da scenario massimale che, inteso quale intenso apparato d'immagini letterarie, pone le composizioni di Margola nel territorio dell'allusione mitologica. Un'allusione all'onore delle armi, che esorta chiaramente alla battaglia, in cui non sono presenti cedimenti verso quella meditazione delle composizioni più tarde che, pur mantenendo il loro carattere epico, fanno dell'elemento mitologico uno strumento di riflessione sulle oscure incognite sollevate da un conflitto tecnologico e massificato.

²⁹ Altri brani, forse meno noti, ispirati alla tematica bellica: *La via eroica per soprano e orchestra* di Alessandro Riboli, eseguita a Parigi nel 1916, *Lontananze di guerra* di Alessandro Bustini (1917), *Impressioni di guerra* per pianoforte di Roberto Simoncini, *Per la pace dei morti e degli eroi per pianoforte* di Gioacchino Maglioni (1915), *Notte di leggenda* di Alberto Franchetti (1915), *Per la vittoria, lauda spirituale a tre voci femminili e orchestra* di Domenico Alaleona (1919).

³⁰ Elisa Grossato, *Il tema della 'grande guerra' nelle creazioni dei musicisti "vocianti" e "futuristi"*, in *Omaggio a Soffici nel 35° anniversario dalla scomparsa*, cit., p. 120

³¹ Nel 1919 la composizione verrà rielaborata, con modifiche minime, per un insieme orchestrale. I film musicali per orchestra, con l'aggiunta del brano *Nell'Adriatico: Corazzate italiane in crociera*, diverranno cinque.

I soggetti dei drammi musicali margoliani pongono in evidenza un mito interstiziale, sotterraneo e intermittente, che, dopo l'esperienza compositiva dei primi anni trenta, riaffiorerà, dopo tre decenni, nella completa trasformazione di quelle prime impressioni. Attraverso scritture cariche di rimandi simbolici, Margola compie una lettura modernizzante dell'*épos* eroico.

*Espressioni eroiche per orchestra*³² (dC 16), composta nel 1933, a giudicare dai numerosi titoli attribuitale dal compositore, ebbe una fase di elaborazione che, così come altre scritture, fu piuttosto stratificata: l'esistenza di varianti, prime stesure, abbozzi, trascrizioni e rielaborazioni ha reso infatti particolarmente difficoltosa la catalogazione di numerose composizioni presenti nel *corpus*.³³ Presso l'archivio privato del compositore sono conservati l'autografo della partitura e una frammentaria riduzione per pianoforte del *Poema di Vittoria*. Dapprima intitolata *Sinfonia di pace ovvero* - in questo punto vi è una frattura di difficile interpretazione -, forse *Regime secco* (?), poi *Poema di Vittoria*, quindi *Visioni*,³⁴ *Espressioni eroiche* è una composizione che, in una dinamica trasformativa, probabilmente riprende nei primi anni ottanta, apportando notevoli variazioni (l'indicazione agogica diviene *Allegro agile*).³⁵ Eseguita in prima assoluta nel maggio 1933 al Conservatorio di Parma col titolo di *Presso una tomba greca*, è uno dei primi lavori in cui Margola tenta di rievocare, in tutta la sua vitalità, una dimensione epica stilizzatissima, un altrove in cui è possibile cogliere il dramma di un *kléos* novecentesco.³⁶ Alfredo Gatta, presumibilmente presente alla prima esecuzione, sostenne che la composizione:

«può essere annoverata fra i lavori della maturità artistica [...] Suggesta da un'idea letteraria (quali sentimenti di fierezza, di ieratica solennità può suscitare la contemplazione d'una tomba greca d'eroe) si serve tuttavia dell'idea letteraria informatrice come pretesto [...] Quando i primi accordi vengono scanditi, la musica è in stato di tumultuazione, in cui il caos brutto e cieco investe, devasta, schianta in materia musicale,

³² Organico orchestrale: Vln I e II, vla, vc, contrabb., 2 fl., 2ob., 2cl., 2cn., 2fg., 2 trb., timp., (arpa?)

³³ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 6

³⁴ Una nota riportata nel programma della *Quarta mostra belle arti – Prima Mostra Musicisti* del 1933, tenutasi a Cagliari, citava un poema sinfonico intitolato *Visioni eroiche*.

³⁵ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 24

³⁶ Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 39

ma da questa procellosa concitazione scaturirà il germe che avrà potenza di liberazione»³⁷.

Una testimonianza molto rilevante che pone un importante interrogativo: la composizione eseguita nel 1933, è la stessa del manoscritto presente in archivio? Il tratto grafico può essere un valido indicatore. La grafia degli anni ottanta, molto diversa da quella degli anni tra il primo conflitto bellico e il primissimo dopoguerra, si caratterizza per la presenza di segni minuti e ordinati, così come attesta il manoscritto delle *Espressioni* presente in archivio. Si può dunque dedurre che la partitura eseguita nel 1933, della quale non esiste alcuna registrazione, non corrisponda a quella presa qui in esame. L'impressione che si ricava da una prima lettura della partitura è sensibilmente diversa da quella suscitata in Alfredo Gatta, soprattutto per la presenza di moduli compositivi, tutti riconducibili alla lezione caselliana, presenti in composizioni più tarde. Un'altra testimonianza, tratta dal libretto di sala del concerto tenutosi al Teatro Civico di Cagliari il 5 giugno 1941, riporta la descrizione di una scrittura che già presenta alcuni tratti compositivi dell'autografo presente in archivio:

«non vi sono intenti programmatici, sebbene, attraverso lo svolgimento, vi si palesino quelle che possono essere le fasi progressive di un'azione epica che, partendo dai primi sinistri suoni di guerra, passando poi al fragore delle armi nella battaglia ed al canto doloroso dei superstiti, si conclude con la finale vittoria».

Tuttavia una recensione dello stesso concerto apparsa sulle pagine de «*L'Unione sarda*» del 6 giugno 1941, lascia chiaramente trasparire quanto la rielaborazione della partitura sia ancora vivacissima. La descrizione di «un poema sinfonico che vive in un clima acceso, tra lo sfavillio delle trombe e il ritmo martellante dei timpani» conferma la precedente ipotesi. I due strumenti citati nella recensione sono presenti nell'organico orchestrale della scrittura definitiva, ma si tratta di una presenza esigua – due trombe in Do e timpani -, che certo non influiscono in modo determinate sull'impostazione timbrica della composizione, come invece sembra emergere dall'esecuzione cagliaritano.

La scrittura, da un punto di vista stilistico, non può che presentare, oramai consolidati, i tratti fondamentali dello stile margoliano. Essenzialità e chiarezza sintattica sono infatti aspetti di

³⁷ Alfredo Gatta, *Un musicista: Franco Margola*, «Brescia», X/2, febbraio 1937, pp. 39-44

una modalità espressiva che trova compimento in un'equilibrata architettura compositiva. Nel dramma sinfonico, a sviluppo continuo, la frase ritmica, impostata sulla misura delle otto battute, conferisce, nel piglio vagamente melodico, un respiro classico a una composizione che si presenta strutturalmente suddivisa in due parti/atti. Nella prima, battute 1 – 30, prende forma una narrazione espressiva in cui sono presenti quelli che Margola definì «piccoli temi di guerra». Qui il tema ritmico – di un ritmo tematizzato -, non subisce un vero e proprio sviluppo. La linea melodica balzellante, che prende avvio sulla linea dell'oboe (solo), al quale è affidato l'*incipit* ritmico (battute 1 – 8), scorre poi sulla linea del clarinetto in Sib (battute 9 – 16), concludendo il suo “sviluppo” sulla linea dei violini (battute 25 – 30). Il ritmo scenico del primo atto termina alla battuta 30.

Franco Margola

Andante, molto mosso

The musical score is handwritten and spans 30 measures. It is for a symphonic drama. The tempo is 'Andante, molto mosso'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes staves for Oboe I, Oboe II, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, Flute I, Flute II, Bassoon I, Bassoon II, Horn I, Horn II, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music features a prominent rhythmic motif in the oboe and a melodic line that moves from the oboe to the clarinet and then to the violins.

Due battute di transizione introducono nella sezione epica della sinfonia. Uno spazio ideale in cui l'espressione eroica margoliana rievoca alcune fasi della battaglia.

Le otto battute successive, 33 – 40, impongono un brusco arresto. La scrittura, sempre nel tempo di 3/4, viene sensibilmente dilatata con l'utilizzo di minime nelle parti dei corni e degli archi. Note energicamente staccate che, svolgendo una funzione essenzialmente percussiva, mentre i fiati alternano silenzi a brevi incisi dissonanti, esprimono una calma cupa e inquietante. L'ombra oscura della guerra impone ora uno sviluppo epico a questa prima tessera del cosmo iliadico³⁸ margoliano e, dando avvio a un dialogo tra cronaca e mito, sposta il dato storico reale in uno spazio mitologico ideale.

³⁸ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 27

Alla battuta 41 entrano il clarinetto e il fagotto che, in un ritmo concitato – mentre i corni continuano il loro ritmo marziale –, preludono al pieno dispiegamento di tutto il «materiale fonico», con riferimento al programma dell'*Ode italica* (1948). Alla battuta 45, con il tutti orchestrale, Margola rede massimamente espressiva l'ispirazione tragica dell'intera composizione. Una dimensione epica in cui è identificabile, nella piena visibilità della guerra,³⁹ il *tópos* letterario della *teichoscopia* omerica.

³⁹ Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione, il racconto della guerra nella società delle comunicazioni di massa*, cit., p. 17

Nonostante l'assenza di un'«intenzione programmatica», la scrittura, che procede orizzontalmente, descrive chiaramente uno schieramento oplitico. L'«azione epica», da cui prende le mosse il ritmo teatrale di cui si è detto, si serve di note pizzicate per esprimere l'andamento marziale della scrittura. Ed è evidente quanto la musica sia sentita come un accadere⁴⁰ in cui la scrittura diviene essenzialmente ritmica.

Dello «sfavillio delle trombe e del ritmo martellante dei timpani» descritti nella recensione de «*L'Unione sarda*», in questa versione degli anni ottanta non rimangono elementi importanti. I timpani intervengono nell'intervallo 41 – 48, peraltro esiguamente. La tromba I in Do, intervallo 49 – 56, porta a conclusione il brano riprendendo il piccolo tema di guerra. Interventi strumentali, questi ultimi, che a causa della loro brevità non riescono a caratterizzare il brano nella misura descritta dalla recensione del quotidiano sardo.

⁴⁰ Michel Imberty in *Le avanguardie musicali del Novecento*, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 536

Della composizione perduta *Espressione di leggenda per violino e pianoforte*⁴¹ (dC 27), scritta nel 1934, non rimane che un commento critico, apparso sulle pagine de «*Il Popolo di Brescia*» il 14 aprile 1934, in cui il critico Vittorio Brunelli scrisse che l'*Espressione*:

«è tradotta in musica con senso profondo di poesia, con atteggiamento di rapsodo pieni di fascino, con sentiti trapassi da atmosfere di sogno ad impeti epici, da raccoglimenti pensosi a slanci temerari».

Parole che rivelano come la composizione presentasse la medesima bipartizione di *Espressioni eroiche*. Soluzione formale che negli «impeti epici» esprimeva l'ideale di una guerra eroica. La composizione fu eseguita una sola volta a Brescia per la *Società dei Concerti, Accademia di musiche contemporanee*, presso il Salone Pietro da Cemmo, il 4 aprile 1934. Fu eseguita da Maria Trentini Francesconi e da Franco Margola stesso, presumibilmente al pianoforte, del quale Brunelli scrisse che «suonò con sicurezza, con snellezza, con bel tocco».⁴²

La medesima fusione di atmosfere elegiache ed epiche è osservabile anche in *Leggenda per pianoforte*⁴³ (dC 39). In questa composizione del 1935 la logica formale delle *Espressioni* margoliane compare in una tripartizione, così come descritto in una recensione pubblicata su «*Il Popolo di Brescia*» il 25 gennaio 1936, che sarà presente nelle composizioni degli anni successivi:

«La prima parte, imperniata su specie di melismi ad ampio ambito, introduce l'ascoltatore in un'atmosfera da sogno; la seconda, caratterizzata da un canto direi quasi monocromatico con lievi varianti di ritmo, dà alla leggenda quel *quid* d'umano, che giova ad accrescerne il profumo di gentilezza; la terza parte, che come la seconda è intimamente legata alla precedente senza soluzione di continuità, accentua con la sua vaghezza l'intimo tessuto della leggenda, concludendo con sfumature che riportano nel mondo dell'irreale».⁴⁴

Le stesse indicazioni agogiche (*Andante sostenuto* e *Più mosso*) indicano quanto l'equilibrio formale di questi drammi, che si

⁴¹ Perduta.

⁴² Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 35

⁴³ Edizione a stampa. Prima esecuzione: Brescia, Salone Pietro da Cemmo, 23/01/1936.

⁴⁴ *Ivi*, p. 44

ritroverà in una dinamica trasformazionale nelle composizioni più tarde, fosse già presente in queste scritture di età giovanile.

La *Seconda leggenda per pianoforte*⁴⁵ (dC 79), di cui rimane un autografo incompleto, forse del primo movimento, testimonia il perdurare di un *épos* idealizzato nella vitalità ritmica di Margola. La scrittura, del 1945, nell'indicazione agogica incipitaria *Andante Mosso*, in 3/4, riutilizza il materiale ritmico che nelle due composizioni precedenti fu impiegato nelle parti conclusive⁴⁶ del dramma.

Ancora in *Leggenda per chitarra* (dC 161), composta nel 1970, il ritmo epico rivela la sua presenza intermittente. Margola, in questa composizione degli anni settanta, riprende l'impostazione ritmica su accordi paralleli presente nella *Leggenda* del 1945.⁴⁷

Vorrei ora portare l'attenzione su un interessante quartetto d'archi che nel 1938 valse a Margola il Premio San Remo per la musica da camera.⁴⁸ Segnalatosi all'attenzione dei critici come una delle scritture quartettistiche più innovative dell'epoca,⁴⁹ il *Quartetto d'archi n° 5 in re* (dC 54)⁵⁰ rivela chiaramente l'influenza di quel "dubbio tonale" della seconda maniera caselliana. Databile allo stesso 1938, si colloca, per il suo proposito celebrativo, tra le composizioni in cui più si riflette l'attivismo programmatico del ventennio.⁵¹ La partitura fu composta, secondo le linee tematiche indicate dal concorso, per celebrare ed esaltare idealmente le imprese sportive dei giovani atleti.⁵² Dalla lettura delle indicazioni agogiche è evidente come sia presente una notevole progressione ritmica. I tempi *Vigoroso* (?), *Sereno* (3/8), *Marziale* (3/2), *Vittorioso* (12/8) creano un ritmo narrativo ove è descritta quella dimensione agonistica, molto presente nell'immaginario culturale dell'epoca, che mantiene i tratti di un'azione epica organizzata

⁴⁵ Probabilmente mai eseguita.

⁴⁶ *Ivi*, p. 82

⁴⁷ *Ivi*, p. 155

⁴⁸ La commissione, presieduta da Ildebrando Pizzetti era costituita da Vincenzo Bellezza, Giuseppe Blanc, Bruno Roghi e Raniero Nicolai.

⁴⁹ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 972

⁵⁰ Il quartetto, dedicato a A.S.E. il M° Ildebrando Pizzetti, è stato eseguito dal Quartetto Poltronieri (fondato da Casella) il 3 gennaio 1941 presso l'Accademia di Santa Cecilia in Roma.

⁵¹ AA.VV., *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale. Guerra, dopoguerra, ricostruzione*, Vol. III, Milano, Electa Editrice, 1983, p. 63

⁵² Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 55

secondo una *climax* ascendente. La partitura⁵³ appare dunque organizzata in funzione dell'ultimo movimento, apice della vittoria sportiva.

I commenti critici apparsi su importanti riviste specializzate, quali «*La Rassegna Musicale*», la «*Rivista Musicale Italiana*» e «*Il Bruttanome*», riportate di seguito, descrivono il clima di favore che accolse le prime esecuzioni della composizione:

«Non è facile giudicare alla lettura il possibile risultato fonico dell'esecuzione di questo *Quartetto*, non già per improprietà di scrittura, ma per la qualità intrinseca della musica, aspramente dissonante. L'opera è dedicata a Ildebrando Pizzetti, ma questo non può servire assolutamente come eventuale indicazione di gusto. Se mai, se proprio un nome si dovesse fare, si potrebbe avanzare il nome di Casella, ma non del Casella popolare ed ottimistico, bensì di quello più tragico e tormentato che è a sua volta specchio di importanti correnti musicali europee contemporanee. Il Margola ha evidentemente il dono della musica strumentale e da camera: nessun residuo di vocalità nei suoi temi, ma al contrario, un'invenzione musicale che, apparentemente astratta, trova la sua concretezza proprio nell'elaborazione formale e strumentale. Una sintassi rigorosa e complicata presiede allo sviluppo del discorso musicale; le relazioni tonali, pur nella loro prolungata incertezza, evolvono con ragionata varietà e mantengono l'interesse. L'architettura formale è solida e conseguita senza sforzo. La scrittura quartettistica eccellente: mai un raddoppio, mai un pleonasma, mai si ha l'impressione che una delle parti non sappia esattamente che cosa fare. Se si volesse condensare in una parola l'impressione favorevole che lascia questa composizione, non si sarebbe tentati di ricorrere a definizioni psicologiche: benché non rinneghi affatto l'espressione, non è questa musica confidenziale. Si parlerebbe piuttosto della sua severità strumentale; la lucida intelligenza dei requisiti che la musica da camera esige è proprio la ragion d'essere e la qualità positiva più evidente di questa composizione. Il *Quartetto*, in *re*, comprende quattro tempi, accortamente distribuiti: *vigoroso* – *sereno* – *marziale* – *vittorioso*. Più sviluppati e complessi, il primo e l'ultimo racchiudono i due brevi pezzi centrali in una solida cornice. I riferimenti espressivi contenuti nelle indicazioni di movimento trovano esplicitazione soprattutto nel ritmo e negli accenti: la fisionomia dei quattro pezzi è indubbiamente varia e individuata, è ciò basta a dimostrare che l'umanità non è loro estranea, a me è chiaro che la legge vitale di questa musica è un'altra. L'ultimo tempo contiene un episodio (a partire dal numero otto) sulla cui bellezza è lecito puntare senza riserve, anche alla sola lettura, poiché la spaziosa e aerata scrittura contrappuntistica non rimane scopo a se stessa, ma –

⁵³ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 972

addolcita l'asprezza degli incontri e quasi arrotondandosi la rigidità del geometrico procedere – perviene a un momento di reale poesia».⁵⁴

Anche Vittorio Brunelli, sulle pagine della «*Rivista Musicale Italiana*», rilevò la raffinata elaborazione formale della partitura:

«Qui la vocalità dei temi, notata nel *Trio*, è scomparsa; e ha preso maggior consistenza l'elaborazione formale e strumentale di temi a ciò ben inventati. Le dissonanze, se sono aumentate rispetto alle composizioni precedenti, non fanno però mai perdere la traccia delle relazioni tonali, verso le quali inclinano sempre con spontaneità [...] Il Margola, lungi dal pensare a musica descrittiva che, nel caso specifico, poteva degenerare in banali riproduzioni ritmiche di movimenti ginnico-sportivi o in retorica apologia dell'atletismo, s'abbandona alla pura ispirazione musicale emanante da quanto di salutare c'è nello sport e per il corpo e per lo spirito. Inteso così, il tema corrispondeva in pieno col suo costante atteggiamento psicologico nei riguardi della vita e dell'arte. L'indicazione dei quattro tempi esprime chiaramente l'interpretazione tutta ideale del tema del concorso. Il tema iniziale del 1° tempo, incisivo, si modifica aritmicamente e melodicamente attenuando la propria vigoria, per snodarsi ad imitazione libera con l'inserzione di altri elementi complementari. Verso la fine, un tema puramente ritmico prepara la fase conclusiva, dapprima con una certa foga, poi con l'ansia dell'attesa, espressa in 32 battute dal persistente ritmo uniforme delle crome *secche*, sul quale quest'ultimo tema presta il suo ritmo alle brevi interrogazioni del violino, prima, e del violoncello poi per cui la fase finale, con la ripresa del primo tema, appare decisamente più vigorosa. Il 2° tempo, breve, per il fraseggio vago che ha del *ricercare*, dell'*improptu*, pare svolga un pensiero da nessuna nube turbato: è quasi un idillio, veramente *sereno*, come dice l'indicazione. Il 3° tempo procede pure senza indugi. Il tema dominante, derivazione geniale del tema iniziale del primo tempo, è sapientemente usato ora per imprimere slancio alla marcia (si noti: in 3/2, quasi per togliere ogni dubbio sulla riproduzione fotografica di ginneti in cammino), ora per marcarne il passo. Nel primo caso, il tema si presenta con un'ampia anacrusi, con un frequente disegno ascendente, con sincopi pure frequenti. Nel secondo caso, ridiventato tetico come nel primo tempo, sembra il ritmo di un tamburo, pur senza imitarne il rullo. L'ultimo tempo, di ampio sviluppo, ha episodi di nobile poesia, non esprimibili a parole. Qui basti accennare, dal punto di vista formale, alla ricca varietà di figurazioni ritmiche e melodiche slanciate, intrecciatasi in gioco festoso d'accenti e di timbri; e dal punto di vista emotivo, al peana centrale. Il tema iniziale, ripreso verso la fine, viene impiegato, come epilogo, in forma ampiamente dilatata nel violino primo e con tessiture pure ampie degli

⁵⁴ «*La Rassegna Musicale*», XIV/12, dicembre 1941, p. 468

altri strumenti: effetto grandioso, volutamente e improvvisamente interrotto dal tripudio giovanile del precedente tema, ridotto al tratto re-re, ora decisamente impostato sulla tonalità di re maggiore e, dopo brevi guizzi di accordi, finiente sull'accordo netto di tonica: vittoria».⁵⁵

Così Giovanni Ugolini sulle pagine di «*Il Bruttanome*»: «si tratta di pagine che vanno considerate tra le migliori del musicista».⁵⁶

Anche la scelta dell'ode è indubbiamente da considerarsi debitrice del momento storico in cui furono scritte *Espressioni eroiche* ed *Espressione di leggenda*. Ed è interessante osservare come anche negli anni successivi al secondo conflitto armato la guerra non cessi di dettare il suo ritmo. Anche nell'*Ode Italica per orchestra*⁵⁷ (dC 88), composta nel 1948 per il Concorso dell'EIAR,⁵⁸ la retorica guerresca degli anni trenta continua a informare la scrittura musicale. Un'ode celebrativa, da intendersi quale attardata esortazione all'eroismo, in grado di evocare⁵⁹ un altrove quasi enigmatico. Come di consueto, l'assenza di un carteggio che descriva la fase di elaborazione della composizione non permette di contestualizzarne le scelte. Tuttavia l'esistenza provvidenziale di una nota dattiloscritta, in realtà un programma, ci guida in una dimensione idealizzata in cui si riflettono gli istinti più torvi.⁶⁰ Perché dunque rievocare nel 1948 quello spazio epico⁶¹ che un decennio avanti era forse servito per suscitare consensi emozionali? Dall'analisi della partitura emergono chiaramente i tratti di un'ode alla vittoria finale la cui narrazione musicale proietta riferimenti storici multiformi.⁶² Uno spazio teatrale in cui idealizzare⁶³ un conflitto tecnologico non più ispirato all'antico impeto agonistico

⁵⁵ Vittorio Brunelli, 'Franco Margola', «*Rivista Musicale Italiana*», LII/4, Milano, Bocca, ottobre-dicembre 1950, pp. 353-355

⁵⁶ Giovanni Ugolini, *Franco Margola*, «*Il Bruttanome*», II/3, Brescia, autunno 1963, p. 469

⁵⁷ Organico orchestrale: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 3 cn, 3 trb, 3 trbn, pf, timp, cassa, piatti, tam-tam, quintetto d'archi. Manoscritto autografo (partitura e riduzione per pianoforte).

⁵⁸ Concorso radiofonico nazionale.

⁵⁹ Capaiuolo Fabio, *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'ode oraziana*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1967, p. 7

⁶⁰ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p. 263

⁶¹ AA.VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Verona, Ombre Corte, 2006, p. 108

⁶² Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, cit. p. 51

⁶³ AA. VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p. 18

di una guerra rituale.⁶⁴ Se in *Espressioni eroiche* la guerra ha una gravità epica, l'iperbole mitica di questo primo tempo dell'ode rivela la presenza di una vitalità ritmica in cui mito e dato storico s'intrecciano caricando di forti tensioni le dinamiche della scrittura orchestrale, qui spartita nella riduzione per pianoforte. Il linguaggio cromatico della partitura, che sembra alludere a una svolta stilistica, rende più persuasiva l'eco della realtà contemporanea. Gli anni dell'immediato dopoguerra vedono infatti un'Italia dilaniata far fronte con difficoltà a una crisi, particolarmente acuita dai rigidi vincoli imposti dalla politica internazionale, che coinvolse economia e sistema politico.⁶⁵ Il motto «*Nec spe nec metu*» scritto dal compositore sulla riduzione, allude con certezza alla necessità di una ricostruzione che non prese avvio sotto i migliori auspici. Il coraggio eroico, derivante da un'originaria suggestione epica, sembra dunque informare questa pagina strumentale che, nella sezione epicedica, porrà le basi per quella riflessione angosciata che troverà compimento nel 1959 con il *Concerto per la candida pace*. All'orizzonte, grandeggia uno spirito guerriero che, reclamando forse una morte epica,⁶⁶ sembra valutare negativamente le immodeste prospettive del ventennio fascista.

Appare evidente, in ultima analisi, la drammatizzazione "programmata" da Margola. Con questa scrittura musicale, in cui riutilizza le costanti compositive presenti in tutti i brani ispirati alla tematica bellica, il compositore apre nuove prospettive drammaturgiche. Inizia a prendere forma un ritmo scenico che informerà anche il prologo del *Concerto per la candida pace*. Si presenta qui per la prima volta una curva drammaturgica che, muovendo entro le classiche unità di tempo, luogo e azione,⁶⁷ crea una vera e propria teatralizzazione dell'evento musicale. Così come si deduce dal programma del compositore allegato alla riduzione per pianoforte:

«Pur aderendo in questo lavoro ai criteri della musica a programma, non ho voluto deliberatamente cristallizzare mediante didascalie il succedersi delle varie fasi dell'opera. Tuttavia, sin dall'inizio, il materiale sonoro appare alquanto eccitato. Piccoli temi di guerra serpeggiano in orchestra mentre i bassi oscillano su due note come in preda ad un oscuro

⁶⁴ Ivi, p.25

⁶⁵ AA.VV., *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale. Guerra, dopoguerra, ricostruzione*, cit., p.164

⁶⁶ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, cit., p. 262

⁶⁷ AA. VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p. 25

presentimento. I temi guerreschi prendono man mano risalto e forma concreta. Al n° 4, un arresto (battuta 37 spartito). Una calma lugubre che prelude il successivo scatenarsi di tutto il materiale fonico; attraverso fasi alterne di momenti dolorosi ed eroici si arriva al n° 16 (battuta 122 spartito) ove tutto appare ormai caotico e sconvolto. Segue un *Sostenuto* (battuta: 212 spartito), un risveglio stupefatto e allucinato; poi un *Lento doloroso* (battuta: 223 spartito) in cui si prospetta tutta un'intima, profonda amarezza. Ma la speranza ritorna e, con essa, il tema eroico iniziale. Riprende così l'ultimo tentativo di vittoria. Ma lo spirito è stanco: i temi si ripetono con una certa frequenza; si deformano e infine cadono ad un *Calmo accorato* (battuta: 324 spartito). Il lavoro si chiude su un inciso grave, doloroso, come ad accettare forzatamente un'amara incognita».

Nonostante dichiarare di non voler «cristallizzare il succedersi delle varie fasi dell'opera», è evidente quanto la scrittura orchestrale sia impostata su una precisa strategia drammaturgica. Le indicazioni agogiche indicano chiaramente quelle che sono le tappe di un'azione epica (*Animato, Sostenuto – Lento doloroso – Maestosamente – Tempo I – Moderatamente lento – Andante mosso – Calmo (accorato) – Calmo*⁶⁸ che, nel *Calmo* finale, descrive un'alba epicedica sul campo di battaglia. La timbrica cupa e drammatica dell'organico orchestrale plasma il sostrato arcaico che accoglie le suggestioni derivanti da una scrittura musicale aspra e tormentata. Una scacchiera in cui fa la sua comparsa un *kléos* che, nella sua strutturale solitudine, esprime le inquietudini di un uomo messo di fronte a un destino doloroso. Una narrazione notturna⁶⁹ in cui è già presente quella meditazione sull'inutilità della guerra che costituisce il nucleo più profondo dell'ispirazione tragica di Margola.

La scrittura musicale, in un tempo composto di 6/8, conferma la capacità trasformativa di Margola. I quadri epico-mitici prendono corpo sin dalle prime battute. I «piccoli temi di guerra», nel loro ritmo dattilico – il tempo composto in 6/8 è composto da due piedi dattilici (un tempo tetico e due deboli) -, creano una vibrazione che annuncia il lugubre sviluppo del conflitto. Il primo tema chiaramente individuabile è alle battute 1 – 5, il secondo nell'intervallo 6 – 10:

⁶⁸ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 88

⁶⁹ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, cit., p. 167



Il terzo tema, alle battute 31 – 35, ripropone il medesimo materiale ritmico qui posto in particolare rilievo dalla successiva stasi della partitura. Alla battuta 37 Margola imposta un progressivo rallentamento. La «calma lugubre che prelude il successivo scatenarsi di tutto il materiale fonico» inizia a prendere forma. Nel microintervallo 41 – 43 si ripresenta una fulminea ripresa del materiale ritmico, un'ultima vibrazione prima del tetro arresto, fase in cui la partitura procede per accordi paralleli. Alla battuta 51, al termine di questo ritmo uniforme, si prepara, in un crescendo dinamico, «lo scatenarsi di tutto il materiale fonico» che, volendo descrivere lo scontro decisivo degli eserciti, renderà quasi impercettibili le relazioni tonali.



Le indicazioni agogiche *Moderatamente lento* – *Andante mosso* – *Calmo* (*accorato*), battute 321-330, *Calmo* caratterizzano la seconda parte dell'ode, una sezione epicedica in cui prende avvio una contemplazione che conferisce un nuovo significato a quanto accaduto nelle battute precedenti. Pensare il risveglio dell'esercito sul campo di battaglia avvia un susseguirsi di allusioni letterarie. Una visione sinottica del mito della guerra che, nel 1948, apre un tragico confronto con la radicalità negativa del secondo conflitto, tecnologico e massificato.



Dell'*Ode alla guerra* per (canto?) e orchestra, su testo di Roberto Pancari,⁷⁰ scrittura contemporanea a *Tre epigrammi greci* e al *Concerto per la candida pace*, rimane un esiguo carteggio, forse privo di valore intrinseco, dal quale è possibile, tuttavia, trarre alcune informazioni sulla scrittura orchestrale, forse perduta. In una nota del 27 luglio 1959 lo stesso Pancari acconsente all'inclusione del suo canto *Ode alla guerra* nell'omonimo poema sinfonico di Margola, così come una lettera di Giuseppina Consoli, giunta da Roma l'11 settembre dello stesso anno, potrebbe suggerire l'ipotesi che la partitura giaccia dimenticata in qualche archivio romano:

⁷⁰ Roberto Pancari, autore di poesie e testi teatrali, è nato a Brescia nel 1936.

«Caro Maestro, ricevo la sua lettera e penso che ci sia stato un malinteso con il Prof. De Chiesa. Lui mi chiese quando era l'esecuzione della sua *Ode alla guerra* invece lei mi chiede della partitura che effettivamente sta qui da me. Se lei desidera che io la tenga ancora qui me lo dica. Mi auguro che si potrà sistemare in un'epoca non lontana [...]».⁷¹

In *Impressioni 1967 per quattro strumenti a corde*⁷² (dC 151), del 1967, l'atmosfera eroica, ancora molto presente, affida alla narrazione musicale il recupero di un'antica vocazione epica. I cinque tempi di cui è composta la scrittura: Introduzione (*Allegro*), Notturmo (*Lento*), Inno (*Allegro*), Aria (*Adagio*) e Canto di battaglia (*Vivace*), indicano un ritmo scenico che, caratterizzante l'*Ode italica* e il *Concerto per la candida pace*, rievoca le fasi di un'azione epica sul campo di battaglia all'alba. Da questa composizione, che potrebbe essere collocata in una fase di transizione nel percorso compositivo di Franco Margola, sta forse prendendo avvio l'approccio pluristilistico che caratterizzerà la *Spavalda (originariamente epos) canto eroico per due trombe e due tromboni* in cui l'intreccio fra dimensione epica e insieme cameristico darà espressione a un complesso attraversamento degli stili.

La presenza di molteplici versioni di uno stesso brano, dapprima indipendente e poi trasformato o incluso in altre composizioni, pone in rilievo un *modus* compositivo che, avvenuto seguendo percorsi piuttosto irregolari, ben descrive la vivacità intellettuale di un compositore la cui musica è ancor oggi troppo poco conosciuta ed eseguita.

Tre composizioni databili alla fine degli anni settanta consentono infatti di osservare la complessa e a tratti ironica stratificazione margoliana. Con *La Manigolda – Tre Movimenti per ottoni per tre trombe e tre tromboni, Canto eroico*⁷³ (dC 244), probabilmente legata alla *Spavalda*, *La Marchesa (originariamente La Manigolda) per due trombe in Do e due tromboni*⁷⁴ (dC 245) e con *La Spavalda (Originariamente epos Canto eroico per due trombe e due tromboni)*⁷⁵ (dC 252), del 1980, che sembra inglobare le

⁷¹ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 125

⁷² Partitura: parti a stampa e manoscritte. Organico orchestrale: violino, viola, violoncello, chitarra. Le registrazioni fonografiche riportano il titolo *Impressioni per trio d'archi e chitarra* con una variazione nell'indicazione dei movimenti, qui in numero di quattro: *Introduzione, Notturmo, Aria della Valle, Inno*.

⁷³ Composta nel 1979. Partitura: manoscritto inedito (fotocopie) parte trombone III.

⁷⁴ Composta nel 1979. Partitura: manoscritto inedito della riduzione per pianoforte, parti.

⁷⁵ Partitura: edizione a stampa (revisione di Domenico Lazzaroni).

precedenti,⁷⁶ è possibile aprire un interessante capitolo sul secondo stile compositivo di Franco Margola. Tuttavia, credo sia più corretto parlare di una “seconda fase” compositiva per il periodo 1951 - 1980. Anni in cui Margola entra in una dimensione intimistica ove sperimenta soluzioni formali tradizionali. I primi anni cinquanta, in cui il codice dodecafonico sembrava essere l’unica via percorribile, segnarono una svolta nel suo stile compositivo. Ed è una composizione del 1951 a dare un particolare indirizzo alla successiva produzione. Le *Antiche musiche di virginalisti inglesi elaborate per orchestra d’archi* (dC 99)⁷⁷ – che riprende dal *Fitzwilliam Virgin Book* -, originariamente scritti per il virginale, danno espressione a una raffinatissima ricerca di quelle forme di danza rinascimentali che trovarono la massima espressione nell’arte dei virginalisti inglesi,⁷⁸ ricordando che anche nelle corti rinascimentali italiane si componevano pavane e gagliarde per i più diversi insiemi musicali. La durata stessa dei quattro movimenti di cui è composta la raffinata trascrizione – minuti 4.00, 1. 15, 3. 15, 2.30 – inaugura una singolare tensione verso la realizzazione di scritture che, per la breve durata, introducono, come detto nel prologo, nella dimensione della *hausmusic*. Visti gli organici di queste tre composizioni per fiati, è particolarmente interessante osservare la trasformazione degli originari insiemi strumentali, quali il trio per flauto dolce, bombarda e cromorno o il quartetto per flauto dolce, dulciana, cromorno e trombone. Sono infatti numerose le pavane e le gagliarde di area padovana – quali, per esempio, le pavane *La monina* e *La battaglia*, le gagliarde *La manfrolina* e *La traditora*.⁷⁹ Archetipi ritmici che, esprimendo un preciso ideale poetico, rendono particolarmente evocativi i titoli che Margola, non senza ironia, ha attribuito alle composizioni qui prese in esame. Gli stessi saltarelli per chitarra – *Saltarello per chitarra* dC 601, s.d., e dC 602, s.d. -, e il *Saltarello per pianoforte* d.C. 644, s.d., sono collocabili nell’ambito di questa dimensione contemplativa

⁷⁶ Si segnalano anche *La Longobarda per flauto, oboe e cembalo o pianoforte* (dC 208) e *La Barona – Tre movimenti per ottoni (tre trombe in Do e tre tromboni)* (dC 253), rispettivamente del 1976 e del 1979-1980.

⁷⁷ Partitura: edizione a stampa. Movimenti: a) *Gagliarda (Andante, Peter Philipps)*, b) *The Duchess of Brunswick (Allegretto, John Bull)*, c) *Put up thy dagger, Jennie (Allegretto, Giles Farnaby)*, d) *The earle of Oxford’s, March (Allegro: William Byrd)* in Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 98

⁷⁸ Claudio Gallico, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991 (I ed. 1978), p. 59

⁷⁹ Ritmi di danza diffusi in un periodo in cui era abitudine congiungerli a due a due: pavana e gagliarda, passemazzo e saltarello ecc. *Ivi*, p. 59

rinascimentale. Quanto detto per la complessa genesi delle *Espressioni Eroiche*, è senz'altro appropriato anche per quanto riguarda la lunga fase di elaborazione di queste pagine strumentali. Quasi sicuramente le tre composizioni devono essere state oggetto di numerosi ripensamenti da parte del compositore. *La Manigolda*, che con probabilità è la scrittura originaria, deve essere nata dalla trasformazione di materiale compositivo risalente agli anni trenta-quaranta, poi ripreso sul finire degli anni settanta. La composizione è stata eseguita in prima assoluta nel 1980. È secondo me singolare il fatto che per questa scrittura eseguita più volte esistano le sole fotocopie della parte del trombone III,⁸⁰ mentre per *La Spavalda*, che per quanto è dato sapere non è mai stata eseguita, esista la partitura a stampa,⁸¹ di cui il *Catalogo delle opere* non fa alcuna menzione. Fatto dal quale è possibile dedurre che la partitura a stampa sia rientrata, forse da un possibile prestito, solo dopo la redazione del *Catalogo*. Il carteggio, riferito probabilmente alla *Manigolda*, che Margola indirizzò a Ivano Ascari, componente del Complesso Ottoni di Verona, riporta una testimonianza che può far luce, anche se parziale, sulla fase di elaborazione della composizione:

«[...] dopo la sua gentile telefonata ho incominciato l'opera di rinnovamento per sei ottoni così come Ella mi aveva chiesto di fare. Ma, con mio estremo disappunto, ho dovuto notare che ne risulta una cosa quanto mai imperfetta, penso perciò di desistere da questo tentativo e di affidare al suo complesso l'opera originale che tra l'altro è assai notevole così com'è [...]».⁸²

In questa lettera Margola cita «un'opera originale» difficilmente identificabile. Quale delle tre scritture, dunque, può essere considerata come archetipo musicale? Il tratto grafico del manoscritto della *Manigolda* la colloca con certezza alla fine degli anni settanta. La scrittura della *Marchesa* (originariamente *La Manigolda*), sembra riportare un *imprintig* ritmico, in 6/8, analogo al secondo tempo della *Manigolda*, ma non lo stesso materiale ritmico. Al contrario, la partitura della *Spavalda*, essendo a stampa, non si presta ad alcuna indagine grafica. Tuttavia le scritture, anche

⁸⁰ La partitura, della quale è ipotizzabile l'esistenza della sola copia autografa, è andata quasi certamente perduta.

⁸¹ Il catalogo, indicando la presenza di veline, riporta la notizia secondo la quale l'opera sarebbe stata in progetto di pubblicazione presso l'editore Zanibon, che tuttavia nel frattempo ha cessato l'attività.

⁸² Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 209

se non sovrapponibili, presentano delle evidenti analogie nella notazione.

Una prefazione ritrovata tra le carte del compositore, forse un programma allegato alla scrittura originaria, fornisce alcune notizie sulla composizione:

«non è una dedica. È una catena di epigrammi lampo; un solo motto a cantare la silente modestia che mugge nelle stalle. Ben dice il narratore in versi: “T’amo o pio bove”. La manigolda La Marchesa La spavalda La Bigia. Un solo nome. Un aggettivo. Un motto... Una vita. Non contestiamo. È questa un’energia sonora che pone il suo spirito sull’altare di un’opera taciturna e solenne. Perché non credere? Il pensiero si ferma. Cantiamo...».⁸³

Come osservato da Ottavio de Carli, lo scritto appare piuttosto enigmatico, tuttavia, i termini «epigrammi lampo», «energia sonora», «opera taciturna e solenne», ci indirizzano con certezza verso le atmosfere epiche delle precedenti composizioni. «La manigolda La Marchesa La spavalda La Bigia ...», se dovessi seguire le suggestioni che mi derivano dalle *Antiche musiche di virginalisti inglesi*, dovrei immaginare il riutilizzo di una parte del materiale epico giacente, confluito in una composizione impostata su ritmi binari e ternari, che avrebbe dovuto rievocare quelle antiche forme di danza. Ipotesi forse non sostenibile poiché nelle partiture prese in considerazione non vi è traccia di quei ritmi. Di riscrittura si può parlare, credo, solo per l’evocativa rielaborazione degli insiemi di ottoni rinascimentali. Ma che ruolo svolge in tutto questo la «silente modestia che mugge nelle stalle»? Un ultimo carteggio del 1980, in cui l’editore Zanibon tratta di bollettini SIAE da compilare, rende una testimonianza molto importante per la ricostruzione filologica di questi brani:

«Tre movimenti per sei ottoni. Lei mi mette in imbarazzo; ma il titolo non è *La spavalda*? Ho visto poi che il sottotitolo è: *Tre m.p.o.*. Pertanto mi deve dire se il titolo primo e base per le denunce SIAE è il primo o il secondo. Lei di tutti quei titoli – anche *Bigia/Marchesa* – (di cui parla nella prefazione, fatta di brevi epigrammi) quegli epiteti della nostra buona ‘mucca’ mi ha dato solo due titoli: *La Manigolda* e *La manigolda* e quelle tre musiche che m’ha dato sono: *La manigolda* (ho pronte tutte le veline); e *Il Canto Eroico* (ma sarebbe questa la musica anche della *Spavalda*?); poi mi trovo la partitura di un terzo pezzo: *Epos*. E questo cos’è??? Di tutte e tre le mando fotocopia della prima pagina».

⁸³ *Ivi*, p. 209

Testimonianza, questa, che conferma la presenza di un *arché* attardato e intermittente che si manifesta nell'ultimo scorcio degli anni settanta.

L'analisi approfondita delle scritture musicali della *Spavalda* e della *Manigolda* non ha prodotto i risultati attesi. L'ipotesi sulla presenza di materiale compositivo comune alle due composizioni non ha avuto alcuna conferma. Le cellule ritmiche della *Manigolda* – per la parte del trombone III -, così come le indicazioni agogiche e le variazioni ritmiche, non trovano analogie nella *Spavalda*. La *Manigolda* è suddivisa in tre aree ritmiche che nell'*Allegro giusto* iniziale (4/4), nel *Tranquillo* (6/8) e nel *Finale* (3/8) ripropongono il modulo sintattico presente nel programma dell'*Ode*.

III TROMBONE

INTRODUZIONE

Allegro giusto $\text{♩} = 108$

mf *f* *p* *mf*

(1)

f *mf* *f* *p*

mf *f* *rit* *rall*

TRANQUILLO $\text{♩} = 112$

(2)

p

(3)

mf

(4)

mf *pp*

La *Spavalda*, in cui è presente la tripartizione osservata nella *Manigolda*, viene inizialmente impostata su un tempo di 4/4 per poi stringere il ritmo (in 3/4) nelle sezioni successive. Appare chiaro come anche queste composizioni siano caratterizzate da una *climax* ascendente. Con le indicazioni agogiche *Allegro*, *Calmo e disteso*, *Ricercare (Presto)* anche la *Spavalda* conferma, nella struttura modulare, una netta analogia con l'*Ode Italica*.

The musical score for the *Spavalda* section is presented in four systems, each for four instruments: 1^o Trumpet in C, 2^o Trumpet in C, Trombone 1^o, and Trombone 2^o. The score is written in 4/4 time, with a tempo of 120 marked at the beginning. The key signature changes from one flat to two flats, then to three flats, and finally to four flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like [mf], [p], [f], [cresc.], and [decresc.]. The first system is marked 'Allegro' with a tempo of 120. The second system is marked 'A Tempo'. The third system is marked 'A Tempo'. The fourth system is marked 'A Tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like [mf], [p], [f], [cresc.], and [decresc.].

Si ricorderà come nella sezione centrale dell'*Ode* vi sia una sospensione che funge da “cerniera” tra le due principali aree tematiche – intense in senso narrativo –, qui collocata nell’intervallo 100 – 140 con l’indicazione agogica *Calmo e disteso* (tempo in 3/4, indicazione dinamica 96).

Calmo e disteso 96

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

6

10

14

18

p ma in rilievo

[mp]

[p]

La terza sezione, da battuta 169, è imposta su un *Presto* (tempo in 3/4, indicazione dinamica 140) che caratterizza il finale conclusivo della composizione. Nonostante la scrittura di questo interessante canto eroico sia caratterizzata da un *modus* compositivo che procede per sottrazione, la notazione parallela, molto semplificata, procede in modo paratattico come nel *Concerto per la candida pace*.

Nell'ultimo scorcio degli anni settanta l'allusione alle narrazioni mitiche diviene interstiziale, tuttavia, l'addizione timbrica e la preoccupazione essenzialmente ritmica della scrittura, rivelano la presenza di un mito che si muove ancora lungo una linea di tensione che lega alle altre tessere del cosmo margoliano questo corale eroico a quattro voci.

FRANCO MARGOLA

CONCERTO

(PER LA CANDIDA PACE)

dal testo di

TIBULLO

PER ORCHESTRA

21459 - PARTITURA

21460 - PARTI

PROPRIETÀ DEGLI EDITORI PER TUTTI I PAESI

CARISCH s. p. a.

MILANO

Il *Concerto*¹ per la candida pace per grande orchestra e voce recitante (dC 128)² costituisce l'asse sul quale ruota l'intero percorso critico. Una costruzione narrativa che è andata via via assumendo un valore paradigmatico, non solo perché ne costituisce la sintesi, ma anche perché vi si assiste a un rovesciamento di quel vitalismo che, come osservato in precedenza, informa un cosmo mitologico formato da tessere musicali in cui avviene l'incontro tra la dimensione epica e quella elegiaca. Un interessante esperimento "teatrale", espressione di un attardato *arché* vociano e rondista, che crea un quadro di grande chiarezza espressiva da cui emerge il *kléos* antieroico di una guerra asimmetrica. Un secondo spazio ideale in cui confluiscono significati universali che, in un complesso gioco di risonanze,³ evocano uno scenario tragico.⁴ Orizzonte mitico che il 1959, anno di composizione del *Concerto*, colloca all'interno di un equilibrio⁵ che fu teatro di un confronto, a volte inquietante, tra i due blocchi politico-militari nati da Yalta. Il materiale letterario archetipico si pone dunque alla base di una contemplazione angosciata sulle tragiche conseguenze del secondo conflitto armato. Una meditazione che, come apparirà chiaro dall'analisi dell'ipotesto tibulliano, ebbe inizio nell'immediato dopo guerra. Una riscrittura dell'ipotesto, realizzata a vari livelli, da cui affiora una fermissima ripulsa di tutto ciò che sia lontanamente riconducibile alla dimensione bellica. Il compositore, esprimendo l'adesione a quanto sta narrando, sposta le coordinate geografiche oltre il campo di battaglia.⁶ Uno spostamento che, in questa dinamica temporale, apre un varco su una realtà che, ancora da sperimentare,⁷ trasforma le relazioni concettuali dell'antico codice eroico in temi dotati di significato globale.

Il testo dell'elegia I, X di Tibullo diviene un luogo di riscrittura privilegiato perché al centro di una linea di tensione che termina nell'ultimo blocco di costruzione narrativa del *Concerto*. La

¹ Organico orchestrale: 2 fl, ott, 2 ob, cn ingl, 2 cl, cl b, 2 fg, ctrfg, 3 cn, 3 trb, 3 trbn, bstuba, pf, perc, archi e voce recitante (per l'uso della voce recitante Ottavio de Carli rimanda al *Concerto dell'albatro per violino, violoncello, pianoforte e voce recitante* di Giorgio Federico Ghedini).

² Partitura a stampa (Ed. Carisch, non in commercio) e manoscritto autografo della riduzione per pianoforte (sul manoscritto il primo *Adagio* era indicato con *Sostenuto*, il secondo *Adagio* con *Andante calmo*).

³ Vincenzo di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994, p. 381

⁴ AA.VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p. 109

⁵ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, cit., p. 542

⁶ Vincenzo di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, cit., p. 251

⁷ Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, *Che cos'è il classicismo*, Roma, Bulzoni editore, 1998, p. 88

fabula tibulliana è sottoposta a una radicale operazione di sintesi che, potenziando il contenuto drammatico di ogni singolo episodio della partitura, consente di ravvisare un *entrelacement* con una fitta rete di rifrazioni letterarie. L'ipotesto tibulliano e la scrittura orchestrale costituiscono dunque l'asse su cui ruota lo scenario massimale⁸ margoliano. Un intenso apparato d'immagini letterarie in cui è necessario individuare il rapporto, forse non sempre ovvio, che l'esperimento musicale di Margola intrattiene con i testi che confluiscono nell'ipertesto margoliano.⁹ Una poesia d'azione¹⁰ in cui mitologia, elegia d'amore e lamento funebre¹¹ generano un meccanismo che delinea un *pónos* che non ha più nulla dell'originario rapporto con il travaglio della guerra.¹² Ed è proprio all'interno di questi legami dinamici, anche temporali, che si avverte l'essenza tragica di uno smarrimento esistenziale, già presente nell'*Ode italica*, chiaramente percepibile solo all'ascolto del *Concerto*, quando le tessere si ricomporranno nel ritmico succedersi di passato, presente e futuro, secondo una curva emozionale e drammaturgica che deve rispondere a una precisa logica formale. Una complessa armonia culturale¹³ in cui la musica, che esprime la forza del suo raccontare, diviene uno strumento di senso molto importante.

Una rilettura degli archetipi letterari non intesa quale visione di un'immagine statica, ma come una ricerca in progressione delle fonti in cui viene riattualizzato un sostrato classico che non è estraneo al tessuto musicale in cui si innesta. Tuttavia, il dialogo che s'instaura tra la scrittura musicale e l'ipotesto tibulliano proietta i confini instabili della scrittura poetica in un cortocircuito narrativo in cui le categorie d'inizio e di fine perdono la loro direzione di senso.

⁸ Umberto Eco, *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 51

⁹ AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, cit., p. 378

¹⁰ Cecile M. Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, La nuova Italia, 1979, p.91

AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, cit., p. 381

¹² Guido Paduano, *Euripide. La situazione dell'eroe tragico*, Firenze, Sansoni Editore, 1974 p.75

¹³ Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, Firenze, Libri Liberi, 2003, p. 126

L'ELEGIA I, X: IPOTESTO/PRETESTO/IPERTESTO

La fascinazione per la classicità costituisce il nucleo vivo del pensiero musicale di Franco Margola. Una presenza saldissima, a volte celata, che dà espressione a una lettura simbolica degli eventi contemporanei. In alcune delle scritture musicali analizzate in questo percorso critico il rapporto con gli archetipi, reso esplicito sin dal titolo, pone l'attenzione su un *modus* compositivo, non ascrivibile a uno schema prefissato, che non ha sempre consentito di rinvenire documenti che in qualche modo potessero rendere conto della complessa genesi di alcune delle composizioni del cosmo. Così come non è chiaro quando il compositore decise di musicare l'elegia I, X di Tibullo, ipotesto del *Concerto per la candida pace per grande orchestra e voce recitante* (1959). La documentazione emersa durante un'indagine sistematica del materiale giacente nello studio del compositore non ha restituito testimonianze significative¹⁴ sulle circostanze in cui è nata l'idea di realizzare queste interessanti composizioni. Tuttavia, per quanto riguarda il *Concerto*, l'originario intreccio di temi avventurosi e amorosi che caratterizza l'elegia I, X di Tibullo deve aver attratto l'interesse del compositore/drammaturgo. È comunque innegabile l'affinità esistente tra il desiderio di silenzio agreste¹⁵ del poeta latino e il graduale, cosciente allontanamento di Margola dalla più aggiornata cultura musicale del tempo.¹⁶ Margola ne colse l'intima risonanza emotiva svelando la ricerca di un dramma, narrato dall'io elegiaco, che si pone quale sintesi di tutte le vicende umane. L'ipotesto tibulliano, in quelle parti dell'elegia che più esprimono il "*furor belli*", potenzia il contenuto drammatico di alcuni aspetti elegiaci della morte in battaglia.¹⁷ Una partenza/ritorno ai/dai campi di battaglia in cui l'io del compositore si associa all'io monologico tibulliano in una profonda riflessione che plasma una nuova figura di eroe epico. In tempi di conflitti bellici improbabili, allora come oggi, il significato della riscrittura di Margola dilata i confini del dramma.

È evidente quanto la scelta dell'argomento, compiuta in assoluta autonomia, senza la collaborazione, a volte determinate, di un librettista, abbia permesso al compositore di affrancarsi

¹⁴ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., pp. 124-5

¹⁵ Enzo Cetrangolo, a cura di, *La lirica latina: Catullo, Orazio, Tibullo, Propertio, Ovidio, lirici minori, poesia cristiana*, Firenze, Sansoni Editore, 1992, p. XXIX

¹⁶ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p.282

¹⁷ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 46

dall'intreccio librettistico tradizionale. Il recupero dell'antica eco letteraria derivante dagli archetipi narrativi della guerra,¹⁸ gli ha consentito di porre in primo piano una condizione di smarrimento esistenziale. Diventare librettista di sé stesso significò anche per Margola, credo, cercare quella *concordia discors*¹⁹ rilevabile in una dimensione poetica in cui testo e musica si muovono simultaneamente.²⁰

Individuare l'edizione cui Margola fece riferimento si è rivelata una ricerca laboriosa che, tuttavia, ha dato risultati quasi insperati. La traduzione di cui si servì per la sua riscrittura, con un buon margine di certezza, è quella presente nell'edizione delle *Elegie di Albio Tibullo e gli autori del "Corpus Tibullianum"* curata da Guido Vitali.²¹ Il dato cronologico, seppur esiguo, diviene molto rilevante, non solo perché in questo periodo Franco Margola vive il suo "dubbio dodecafonico". Affermare che la genesi del *Concerto* sia iniziata poco dopo il 1948, anno di composizione dell'*Ode italica*, di cui riprende il programma, sembra molto appropriato. Può certamente trattarsi di un eccesso filologico ma, alla luce di quanto emerso durante la catalogazione delle opere, in cui sono state individuate composizioni per le quali è stato impossibile procedere ad una precisa catalogazione e datazione perché incomplete o perdute in parte, tale ipotesi mi sembra molto credibile. Una lunga fase di elaborazione che lo impegnò, pare, per almeno dieci anni, fino al biennio 1957-58 e 1958-59,²² periodo in cui insegnò Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione all'Accademia di S. Cecilia di Roma.

La perdita del volume consultato da Margola apre una serie d'inevitabili interrogativi che, tuttavia, possono essere facilmente fugati osservando le coincidenze testuali che rendono completamente sovrapponibili il testo margoliano e l'ipotesto tibulliano tradotto da Guido Vitali. Nella detta assenza di carteggi riguardanti il *Concerto*, che non permette di contestualizzarne la genesi, diviene opportuno analizzare lo sfondo ideologico dell'elegia, nel tentativo di cercare una risposta ai quesiti di più

¹⁸ *Ivi*, p. 30

¹⁹ Giorgio Petrocchi in *Musica italiana del primo novecento*, "La Generazione dell'80", cit., p. 27

²⁰ Emanuela Floridia, *Musicisti e letteratura (II)* in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 2008 (I ed. 2004), p. 191

²¹ Albio Tibullo e gli autori del *Corpus Tibullianum*, *Elegie*, a cura di Guido Vitali, Bologna, Zanichelli, 1970 (I ed. 1940)

²² *Ivi*, p. 281

stringente attualità sull'utilità delle guerre, partendo dall'originaria capacità dei testi antichi di leggere nella parte meno accessibile dell'animo umano. Un rapporto con il destino che pone in evidenza quelle cicatrici indelebili che fungono da presupposto al senso del reale²³ contemporaneo. Una narrazione, in cui la descrizione dell'evento, suggerita dall'ipotesi, eccede la comune capacità di pensiero,²⁴ con la quale Margola intende portare una personalissima testimonianza che si configura come un vero e proprio testamento spirituale. Come ricordato, attivismo, guerra e violenza trovarono un momento di complessa sintesi tematica nelle composizioni, in cui il mito della guerra fu risemantizzato, databili agli anni trenta. In *Espressioni Eroiche per orchestra* (1933), *Espressione di leggenda per violino e pianoforte* (1934), come anche in composizioni più tarde come *l'Ode italica per orchestra* (1948) è l'"azione" drammatica a informare epicamente le scritture musicali, inaugurando una dimensione mitologica, oggetto di una complessa operazione trasformativa, che riemergerà negli anni successivi al 1959. Composizioni come *La Manigolda – Tre movimenti per ottoni per tre trombe e tre tromboni* (1980) e *La Spavalda (originariamente epos) canto eroico per due trombe e due tromboni* (1979), intimamente intrecciate come emerge da un esiguo carteggio, esemplificano chiaramente quel processo di rielaborazione dell'attivismo bellico che, presente sin dagli anni dieci del Novecento, traspare da *La Spavalda*, definita da Margola «opera taciturna e solenne».²⁵ Partitura in cui Margola, fedele a un ideale di purezza classica ravvisabile nella chiarezza ed essenzialità delle scritture, non indugia su elementi che potrebbero indebolire una sostanza drammatica che emerge anche dalla riscrittura della *fabula* tibulliana.

La fedeltà al materiale d'origine, da un punto di vista terminologico, è pressoché totale. L'aderenza all'ipotesi tibulliana, alle parole originali, è messa in discussione solo in alcuni casi, in cui è chiaramente visibile l'intervento del compositore. Un consapevole arcaismo,²⁶ che caratterizza ampia parte dei libretti novecenteschi, che consente a Margola rare deroghe da un punto di vista testuale. Tuttavia l'operazione di sintesi compiuta sull'elegia I, X va oltre l'aspetto sintattico.

²³ Geoffrey Hartman, *Cicatrici dello spirito. La lotta contro l'inautenticità*, Verona, Ed. Ombre Corte, 2006, p. 7

²⁴ *Ivi*, p. 9

²⁵ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 209

²⁶ Patrick J. Smith, *La decima Musa. Storia del libretto d'opera*, cit., p. 364

L'intervento del compositore genera un ribaltamento delle linee tibulliane che, potenziando la sostanza drammatica della riscrittura, rivitalizza l'antica *gravitas* degli archetipi letterari cui la stessa elegia allude. Una variazione della logica formale che sottolinea la dimensione tragica della ricerca di una meta irraggiungibile.

La riscrittura dell'ipotesto induce il compositore/drammaturgo ad abbandonare l'originaria forma strofica. L'assenza di un vincolo metrico/musicale sposta l'attenzione su un impiego musicale del linguaggio²⁷ che, attraverso una linea vocale declamatoria, deve consentire un'aperta lettura del dramma. Margola intende spostare le coordinate temporali dell'ascoltatore introducendolo in una dimensione aurale ove la *dramatis persona*, che veicola il contenuto drammatico del testo poetico, diviene un elemento dell'insieme orchestrale. Il complesso rapporto parola-musica, presente sin dalle prime composizioni vocali da camera, viene, in certo senso, risolto sciogliendo la poesia da quel ruolo strutturante che, nella progressiva evanescenza dei confini del sacro dell'opera/oratorio *Il mito di Caino*, aveva trovato un difficile equilibrio. Ed è proprio l'assenza di vincolo a condizionare in maniera decisiva il ritmo di una voce narrante completamente priva di lirismo romantico.

Con il *Concerto per la candida pace* Margola individua una situazione drammatica andando oltre la tradizione operistica. L'elegia I, X, su cui ruota il cosmo margoliano, avrebbe potuto essere semplicemente una lirica da camera, ma il pensiero drammatico del compositore ne varia la destinazione ricomponendola in una nuova forma drammatica costituita da cinque *tableaux* in cui si alternano musica e recitazione. Una narrazione a tappe, si direbbe, in cui la rivisitazione dinamica di un irripetibile passato mitologico entra in un gioco intertestuale in cui è il compositore stesso, in osmosi con l'io elegiaco, a incarnare il *kléos*.²⁸ Sezioni in cui la fama immortale, il tempo parlato degli uomini,²⁸ giunge, in una corrispondenza fra guerra e morte, svuotando un intero universo di valori eroici.²⁹ La lontananza dall'antico orizzonte mitologico, con il quale l'attuale memoria collettiva non intrattiene alcun rapporto, viene in qualche modo annullata dalla potente operazione di sintesi del compositore/drammaturgo che pone la propria costruzione artistica in una dimensione

²⁷ Roberto Russo, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci editore, 2005, p. 64

²⁸ Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello, effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984, p. 26

²⁹ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 6

contemplativa che introduce la drammaticità delle scelte di vita nella poetica tibulliana.

Il rapporto dell'elegia I, X con gli archetipi narrativi, cui fece riferimento Tibullo, non è esplicito come lo è nella I, I.³⁰ Il ribaltamento creato dal complesso gioco di smontaggio dell'ipotesto letterario,³¹ sovrappone la figura di Achille a quella di Odisseo in una successione intertestuale densissima. Il *kléos*, rinviando a una realtà in cui non è più possibile vedere la morte eroica quale tratto distintivo dell'eroe, diviene il simbolo di uno sradicamento dal mondo mitico.

La dimensione epica margoliana, nata dall'intersezione di musica e poesia, richiede un nuovo eroe, forse un eroe ricreato e rigenerato che però, a differenza dell'Enea virgiliano, è un vero e proprio ulisside che sancisce l'irrimediabile declino di un codice eroico che viene travolto dal cortocircuito dei due cosmi omerici, quello statico della guerra iliadica e l'altro, ben più avventuroso, dell'Odissea.³² Un allontanamento dal codice eroico che avviene secondo un itinerario elegiaco che diviene un vero e proprio contrappunto dell'epopea iliadica.³³ Destrutturando la figura dell'eroe epico, Margola sposta le coordinate spaziali della sua narrazione in una contemporaneità privata irrimediabilmente del proprio orizzonte mitologico. Margola coglie la cupa tonalità enniana dell'elegia³⁴ in cui gli ideali agresti e guerreschi divengono gli estremi di un contrasto interno alla *psyché*, che lascia sullo sfondo una verità legata alla biografia³⁵ tibulliana in una sovrapposizione di piani narrativi.

Non è possibile in questa sede procedere a un'analisi critica del testo latino, per la quale rimando agli studi critici segnalati in bibliografia. Tuttavia mi sembra appropriato, per dare un senso a questo apparato introduttivo al *Concerto per la candida pace*, affrontarne il testo per individuare l'operazione di smontaggio compiuta dal compositore. L'ipertesto originato dalla riscrittura/attualizzazione margoliana è riportato sul *Catalogo delle opere* senza versificazione, così come appare a pagina 24

³⁰ Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, p. 804

³¹ Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, a cura di, *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. X

³² Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 18

³³ *Ivi*, p. 45

³⁴ Tibullo, *Elegie*, Milano, RCS Rizzoli Libri, 1994 (I ed. 1989), p. 57

³⁵ *Ivi*, p. 78

dell'edizione a stampa della partitura del *Concerto* edita da Carish:³⁶

Chi fu? Chi fu colui che primo forgiò le orribili spade? Forse egli colpa non ebbe, ch   fummo noi a volgere a nostro danno l'arma ch'egli ci di   da usar contro le fiere. E ancora fu colpa dell'oro; non guerre v'erano infatti quando su modeste tavole stava un calice di faggio; non rocche; non trincee; e dormiva sicuro il pastore placidi sonni in mezzo al numeroso gregge. Alle battaglie or son tratto, e forse qualche nemico gi   maneggia il dardo che figger   nel mio fianco. Quale follia cercar nelle battaglie la squallida morte. Gi   troppo essa incombe e con tacito piede avanza furtiva. Quanto invece    da lodare colui che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie in modesta dimora. Ors   a noi dunque vieni o pace feconda, vieni recando spighe e trabocchino i frutti dal tuo candido grembo.

La decima elegia, riassumendo tutti i temi presenti nel primo libro,³⁷    costituita da un intreccio motivico che, articolato in cinque punti,³⁸ dovette essere funzionale a una trama molto mobile,³⁹ che i blocchi narrativi espunti durante l'operazione di sintesi dovevano esprimere compiutamente. Parafrasando i versi che, particolarmente vicini al dettato margoliano della *laudatio pacis*, rievocano la tanto vagheggiata et   dell'oro,⁴⁰    possibile porre in evidenza quelle che, da un punto di vista filologico, potrebbero essere considerate delle semplici interpolazioni al testo. In realt   si tratta di un vero e proprio intervento drammaturgico. L'operazione di sintesi e gli spostamenti del testo, anche minimi, sono qui opportunamente evidenziati ricomprendendo fra parentesi quadre i versi non contemplati nella nuova soluzione formale. Sar   immediatamente osservabile come la rissa amorosa, l'elemento perturbante che nell'elegia I, X si svolge su un piano apparentemente secondario, sia stata completamente espunta dal compositore.

Chi fu? Chi fu colui che per primo forgi   (trasse fuori) le orribili (orrende) spade? [Oh come fiero, oh come

³⁶ Edizione fuori catalogo. Partitura e parti a noleggio presso Carish.

³⁷ Tibullo, *Elegie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980, p. 220

³⁸ 1) Il rifiuto della guerra (vv. 1 – 10), 2) i Lari (vv. 11- 28), 3) la vita agreste (vv. 29 – 44), 4) la rissa d'amore (vv. 51 - 66), 5) la Pace (vv. 45 – 67).

³⁹ Tibullo, *Elegie*, cit., p. 61

⁴⁰ Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, cit., p. 804

veramente di ferro egli ebbe il cuore!

Allor la strage, allor la guerra sorse
per le stirpi degli uomini, e più breve
alla morte crudel la via s'aperse.]

*(O colpa,) forse, **egli colpa** (il misero) non ebbe, 5*
***ché fummo** (ma) noi **a volgere** (volgemmo in) **a** nostro danno l'arma*
*ch'ei ci diè **da usar** contro le (selvagge) fiere(?).*

***E ancora** Fu (la) colpa dell' (ricco) oro; non guerre*
*v'erano **infatti** quando (innanzi alle vivande) **su modeste tavole***
***stava** (si disponeva) un calice di faggio;*

*non **rocche** (fortezze), non (v'erano) trincee(,);*
*e (il mandriano placido) dormiva **sicuro il pastore***
placidi sonni in mezzo al numeroso gregge.
(tra le pecore sue variopinte). 10

[Oh allor fossi vissuto, e non avessi,
Valgio, saputo le tristi armi e udito
con trepidante cuor trombe guerriere!]

Alle battaglie or son tratto, e forse
qualche nemico già maneggia il dardo
*che **figgerà** (mi si deve figgere) nel **mio** fianco!*

[Ma salvatemi voi, Lari paterni! 15
Siete pur voi che mi cresceste, quando
fanciulletto correvo ai vostri piedi.

E non v'incresca d'essere foggiate
in un legno vetusto; in questa forma
abitaste l'antica avita casa.

Meglio, allora, osservavano la fede,
quando in piccola nicchia e in legno sculto
stavasi, adorno rozzamente, il Nume, 20

e pago egli era, o che gli offrisse alcuno
grappoli d'uva o che gli avesse cinto
con un serto di spighe il santo crine;

ed altri, pago nei suoi voti, offriva
focacce, e dietro gli venìa compagna
la figliuolella con un puro favo.

O Lari, e voi tenetemi lontani
i ferrei strali! Dalla piena stalla
vi offrirò, rusticana ostia, una scrofa,

25

ed io le verrò dietro in bianca vesta
con canestri di mirto inghirlandati
e con la fronte, anch'io, cinta di mirto.

Io così vi sia grato! Altri sia forte
nelle battaglie, e col favor di Marte
stenda sul suolo i principi nemici,

30

sì che il guerriero, mentre io beva, possa
poi ridir le sue gesta e su la mensa
disegnare col vin gli accampamenti.]

*Quale follia cercar nelle battaglie
La ('atra) squallida morte (Morte!) Già troppo essa incombe (ella
è vicina)
e con tacito piede (piè) avanza furtiva (avanza).*

[Oh non mèssi laggiù, non son vigneti
floridi, ma v'è Cèrbero feroce
e il lurido nocchier dell'onda stigia;

35

laggiù, con gote straziate ed arsi
crini, su le paludi tenebrose
vaga la turba pallida dell'Ombre.]

*Quanto (Oh come) invece è da lodare colui
che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie (la vecchiezza
sopraggiunge)
(tra i suoi figli,) in modesta dimora (nell'umile tugurio!).*

40

[Ei va dietro alle pecore, il figliuolo
segue gli agnelli; quando stanco ei torna,
acqua calda gli mesce, ecco, la moglie.

Così possa esser io! Ch'io vegga bianche
diventar le mie chiome e, fatto vecchio,
narri gli eventi delle età lontane!

E la Pace frattanto abiti i campi! 45
La bianca Pace trasse prima i buoi
sotto i gioghi ricurvi all'aratura;

ella crebbe le viti e chiuse i succhi
dell'uve, perché l'anfora paterna
ai figliuoli versasse il suo vin puro;

per lei splendono vomeri e bidenti,
mentre al buio la ruggine corrode
al soldato crudel l'armi omicide. 50

.....
.....
.....
E il contadino, un poco ebbro dal sacro
bosco tornando, riconduce a casa
col suo plaustro la moglie ed i figliuoli.

Allor le lotte dell'amor son calde,
e la donna si duole delle sue
chiome strappate e della porta infranta,

si duole del bel viso devastato; 55
e anche si duole il vincitor, che tanto
abbiano osato le sue folli mani,

mentre al litigio Amor lascivo detta
le crudeli invettive, e indifferente
se ne sta in mezzo agl'iracondi amanti.

Oh ben di pietra, ben di ferro è quegli
che percuotere può la sua fanciulla!
Dal cielo egli precipita gli Dei! 60

Gli basti averle lacerato addosso
quella sua veste tenue; gli basti
averle sfatto le acconciate chiome;

gli basti farla piangere. Beato
quattro volte chi può con l'ire sue
far piangere una tènera fanciulla!

Ma chi con le sue mani incrudelisca
porti lo scudo, porti i pali, e stia
dalla soave Venere lontano!]

65

Orsù a noi dunque Vieni o pace feconda (, alma Pace, spighe in
man) ***recando(,)spighe***
e (innanzi ti) trabocchino (di) i frutti
dal tuo candido grembo. (le pieghe della tua candida veste!)

In questa efficace visione d'insieme prende corpo il progetto di Franco Margola. Appaiono chiaramente le allusioni della ri-lettura agli archetipi narrativi, i cui elementi devono ora rispondere a una logica formale che acquisisce una precisa identità durante l'esecuzione del concerto. La musica, con forte espressività, darà forma a un affresco mitologico di cui diviene un elemento irrinunciabile.

Chi fu? Chi fu colui che per primo forgiò (trasse fuori)
le orribili (orrende) ***spade?*** [Oh come fiero, oh come
veramente di ferro egli ebbe il cuore!

[...]

La forte cesura che il compositore ha posto tra il termine della sezione iliadica e l'attacco della voce recitante acquisisce una precisa funzione sintattica. Il silenzio, dando luogo a un più profondo uso del testo poetico, ha qui un ruolo linguistico determinante. Una sospensione in cui la ripresa anaforica del pronome interrogativo risuona con forza nel territorio dell'allusione. La frattura crea la condizione necessaria all'innesto del prelievo poetico nella partitura che, nell'argomentazione del *kléos*, crea un *páthos* inatteso. La completa assenza d'indicazioni cronologiche fa della rilettura margoliana un territorio animato da percezioni acustiche in cui la *dramatis persona* rievoca la verità originaria delle suggestioni mitologiche, spostando la vicenda di questo ulisside in una sperduta regione dell'immaginario tibulliano.

(O colpa,) forse, **egli colpa** (il misero) non ebbe, 5
ché fummo (ma) noi **a volgere** (volgemmo in) **a** nostro danno l'arma
 ch'ei ci diè **da usar** contro le (selvagge) fiere(?).

La tonalità enniana⁴¹ del primo verso si inserisce in uno scenario filosofico che, nel progredire della narrazione, acquisisce sempre più l'aspetto di un anello di congiunzione tra due epoche storiche. Un panorama, che prende forma a partire dal verso cinque dell'elegia, in cui la seconda epoca è vista come fase di decadenza dell'età dell'oro ove la dimensione guerresca, con l'invenzione delle armi, non era ancora conosciuta.⁴² Un'età che vede Tibullo abbandonarsi di buon grado a un pensiero nostalgico in cui risuona la completa condanna di tutte le guerre. Il ritorno alle origini favorisce allora la ricerca di una *tranquillitas* nella più pacifica vita dei campi.

E ancora Fu (la) colpa dell'(ricco) oro; non guerre
 v'erano **infatti** quando (innanzi alle vivande) **su modeste tavole**
stava (si disponeva) un calice di faggio;

non **rocche** (fortezze), non (v'erano) trincee(,);
 e (il mandriano placido) dormiva **sicuro il pastore**
placidi sonni in mezzo al numeroso gregge.
 (tra le pecore sue variopinte).

10

È l'oro l'unica causa della decadenza dei modelli etici tradizionali. Il verso sette mette chiaramente in evidenza il dissidio esistente tra l'autenticità della vita agreste, preferita alla realtà ricca e ingannevole del *philocrématos bíos*,⁴³ e la dimensione militare. Un ripudio della guerra come unica fonte di profitto in cui l'io elegiaco si addentra in una dimensione inedita, tutta interna all'animo dell'eroe. Come in un romanzo, il motivo epico e quello sentimentale si armonizzano nella *secura quies*, lasciando sullo sfondo le occupazioni militari.⁴⁴ Il calice di faggio, al verso otto del testo latino, è un esplicito riferimento all'età dell'oro, che ancora non contemplava al suo orizzonte le inevitabili stragi⁴⁵ provocate

⁴¹ Tibullo, *Elegie*, cit., p. 38

⁴² Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, cit., p. 805

⁴³ Raffaele Perrelli, *La tematica delle scelte di vita nelle elegie di Tibullo*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 1996, p. 13

⁴⁴ Ivi, p. 29

⁴⁵ Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, cit., p. 804

dal “*furor belli*”. L’assenza di fortezze (rocche dice Margola) e trincee concentra nella *dignitas* e nella *tranquillitas* tutti i caratteri di un mondo ideale che evidentemente anche Margola volle condividere. Nelle elegie tibulliane il *rus* non possiede tratti filosofici,⁴⁶ tuttavia, nell’ipertesto margoliano, si vena di una tonalità filosofica che vede il contadino *iners* di fronte al richiamo del lusso e degli agi.

*Alle battaglie or son tratto, e forse
qualche nemico già maneggia il dardo
che **figgerà** (mi si deve figgere) nel **mio** fianco!*

Il *nunc ad bella trahor* fa riferimento ad una guerra imminente. La possibilità di morire in battaglia – non poi così remota –, descritta ai versi tredici e quattordici, nella rilettura margoliana si esprime nella totale assenza degli dei. I Lari, invocati lungamente nell’intervallo 15 – 32, espunto dal compositore, quelle stesse divinità domestiche che lo vegliarono quando giocava davanti ai loro piedi, non hanno più alcun ruolo nell’economia della narrazione. La selezione margoliana dei fatti,⁴⁷ escludendo la dimensione religiosa, suggerisce fosche considerazioni sulla strutturale solitudine dell’uomo contemporaneo. Il dardo che il *nemico già maneggia* – dal testo di Margola –, trascende la morte eroica.⁴⁸ L’eroe, interrogandosi sul senso del fato, non intende più concludere la propria esistenza in una battaglia cui è stato tratto suo malgrado.⁴⁹

*Quale follia cercar nelle battaglie
La (’atra) **squallida morte** (Morte!) Già troppo essa **incombe** (ella
è vicina)
e con tacito **piede** (piè) **avanza** furtiva (avanza).*

La tematica dell’uomo d’armi che non tace il suo timore è, com’è ovvio, da ricercare nell’epica⁵⁰ odissiaca.⁵¹ L’idea di *securitas*⁵² è

⁴⁶ Raffaele Perrelli, *La tematica delle scelte di vita nelle elegie di Tibullo*, cit., p. 34

⁴⁷ Cecile Bowra, *La poesia eroica*, p. 90

⁴⁸ *Ivi*, p. 128

⁴⁹ *Ivi*, p. 197

⁵⁰ Raffaele Perrelli, *La tematica delle scelte di vita nelle elegie di Tibullo*, cit., p. 42

⁵¹ Raffaele Perrelli fa riferimento a una tradizione extra-odissiaca che doveva con certezza essere nota a Tibullo.

⁵² Benedetto Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano, Marzorati Editore, 1967, p. 115

anch'essa un cardine dell'ideologia tibulliana. È ormai evidente come il nesso tra guerra e brama di ricchezza induca a una meditazione sull'inutilità delle guerre che qui si configura come contrappunto dell'epopea eroica evocata nel primo blocco di costruzione narrativa.

Quanto (*Oh come*) *invece è da lodare colui*
che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie (*la vecchiezza*
sopraggiunge)
(tra i suoi figli,) in modesta dimora (*nell'umile tugurio!*). 40

Invecchiare tra gli affetti è ciò che si augura il poeta elegiaco. La narrazione di fatti appartenenti a un tempo passato, carica di significati profondi l'ipotesto che introduce in una nuova dimensione esistenziale. Tibullo investe il gerundivo *laudandus est* – al verso trentanove del testo latino – di un inedito significato. Una variazione semantica del termine che, in genere attribuito alle grandi imprese – in particolar modo militari⁵³ –, fa del pastore che invecchia nella *parva casa* – al verso quaranta – il destinatario della *laus*. Il verso margoliano *lenta vecchiaia coglie in modesta dimora* – verso quaranta del testo latino –, in cui la *dramatis persona* ritorna alla campagna, racchiude in sé una formula epica in cui è possibile ravvisare legami intertestuali con altre partiture del *corpus* margoliano: con la *Preghiera d'un clefta per canto e pianoforte*⁵⁴ (1933) – la supplica dell'uomo d'armi –, che, come *Il passero solitario in Fa maggiore per soprano e basso*⁵⁵ (1939), conclude la meditazione sulla vecchiaia, operando un'esplorazione della metafora greca della soglia. L'*Iliade* è dunque l'archetipo che qui si offre al genio della musica. Un legame iliadico, che trova origine in *Il.*, XXII, 60 e XXIV, 487, che per via «naturale-ereditaria»⁵⁶ risuona nei versi 50-52 del *Passero solitario* di Giacomo Leopardi: «se di vecchiezza / la detestata soglia / evitar non impetro».

Orsù a noi dunque Vieni o pace feconda (*, alma Pace, spighe in*
man) recando(,)spighe
e (innanzi ti) trabocchino (di) i frutti

⁵³ Tibullo, *Elegie*, a cura di Francesco della Corte, cit., p. 232

⁵⁴ Testo d'ignoto greco su traduzione di Niccolò Tommaseo.

⁵⁵ Testo di Giacomo Leopardi.

⁵⁶ Gilberto Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio Editori, 2005, p. 25

dal tuo candido grembo. (le pieghe della tua candida veste!)

Dai versi che precedono il distico conclusivo emerge la figura di un guerriero liminale⁵⁷ che, ormai stanco della *militia*,⁵⁸ esprime una voce di libertà⁵⁹ nell'anelito alla pace feconda. Un desiderio d'evasione idillica che sublima il turbamento dell'ulisside in un presente elegiaco trasposto all'ombra di un conflitto di proporzioni tragiche.⁶⁰ La *Pax alma* – verso 51 del testo latino –, raffigurando l'ideale poetico di una serena vecchiaia, viene qui descritta come colei che, evocando una campagna che non è più un semplice artificio letterario, può esiliare la violenza dal nuovo assetto esistenziale. L'«uomo dei campi» invoca una Pace che, personificazione di Cerere,⁶¹ favorisce le attività agricole rendendolo estraneo ai foschi richiami della guerra.⁶²

IPERTESTO

Margola, rielaborando ed espungendo alcuni blocchi della tessitura narrativa tibulliana, ha generato un cortocircuito nell'originaria *stimmung*. Una variazione nella linea di svolgimento dell'elegia che, rientrando in un gioco intertestuale, invita l'ascoltatore a cogliere i nuovi significati emersi dalla ri-scrittura margoliana. La guerra e l'elogio della pace divengono il frutto di un dialogo interno alla *psiché* in cui la realtà viene tradotta in termini musicali attraverso una scrittura che proietta la musica su un orizzonte paradigmatico.⁶³

Nella dimensione epica margoliana degli anni trenta, cronaca e mito si presentavano indissolubilmente intrecciati in un'operazione trasformativa che diede espressione a un programma di eroizzazione che informava di sé l'esistenza di ogni individuo. Il

⁵⁷ G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero, lettura dell'Odissea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2005, p. 60

⁵⁸ Benedetto Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, cit., p. 115

⁵⁹ AA. VV., *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari, Edipuglia, 1990, p. XIX

⁶⁰ Benedetto Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, cit., p. 111

⁶¹ Tibullo, *Elegie*, a cura di Francesco della Corte, cit., p. 227

⁶² Raffaele Perrelli, *La tematica delle scelte di vita nelle elegie di Tibullo*, cit., p. 26

⁶³ Massimo di Marco, *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, cit., p. 134

vitalismo di quelle prime scritture, come ricordato, trova ora una nuova direzione di senso. Lo spazio elegiaco è ora inteso quale zona liminale ove l'immaginazione apre alla «vertigine dei possibili».⁶⁴ Disorientamento che investe una condizione esistenziale che contrappunta elegiacamente il ritmo ditirambico dell'epos eroico.⁶⁵

Il *Concerto* può essere a ragione considerato la sintesi del *modus* compositivo margoliano, non solo perché esprime un tentativo di sperimentare nuove forme espressive,⁶⁶ ma soprattutto perché nel primo blocco di costruzione narrativa ritornano i moduli compositivi di *Espressioni eroiche* e dell'*Ode italica*, anche se, credo, sia possibile affermare che qui Margola riprenda una poetica a mosaico, già sperimentata nel *Concerto di Oschiri per orchestra e 2 pianoforti concertanti* del 1950 (dC 94). Elementi che, fusi in un esperimento complesso, hanno determinato, sin dalle prime recensioni, la difficoltà di definire adeguatamente una forma musicale, che Margola definì concerto, che provoca un superamento delle forme obbligate. Una forma musicale/teatrale che è certamente debitrice della logica formale che caratterizza le caselliane *Pagine di guerra per pianoforte a quattro mani*. La scrittura orchestrale del *Concerto*, articolata in sei movimenti, non conserva alcun elemento della forma classica, così come traspare dalla critica musicale dei primi anni sessanta:

«Anche in questo *Concerto* Margola integra una tecnica compositiva di tipo tradizionale con procedimenti nuovi che conferiscono notevole interesse alla sua musica. Il testo dell'elegia tibulliana, declamato da un recitante, attraversa il *Concerto* che è tale solo di nome, dato che nulla della sua struttura formale potrebbe convincerci dell'intenzionalità del titolo. Notevole il ruolo del clarinetto che, però, non raggiunge mai un'importanza tale da presentarcelo in senso solistico».⁶⁷

Tuttavia la concatenazione degli eventi, che appare internamente equilibrata, presuppone una forma a sviluppo continuo. L'architettura del prologo, costituita da episodi caratterizzati da un impianto periodale libero,⁶⁸ informa epicamente l'ipotesto. Il tradizionale dialogo tra strumento solista e insieme orchestrale sembra essere realizzato nella singolare forma di

⁶⁴ Umberto Eco, *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 120

⁶⁵ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit, p. 45

⁶⁶ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 309

⁶⁷ «Giornale di Sicilia», 30/03/1961

⁶⁸ Antonio Rostagno, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 68

dialogo con la voce recitante, se considerata come elemento dell'insieme. La successione dei blocchi narrativi, in cui è possibile individuare i piani avvicinati che caratterizzano i dipinti del compositore, conferisce un tratto di enfasi scenica alla partitura. Ma a un'analisi più approfondita, si noterà come, per quanto riguarda il prologo, sia presente la classica tripartizione analizzata nelle precedenti tessere musicali, che qui deve rispondere a necessità di carattere drammaturgico.



La struttura del *Concerto*, costituita da cinque *tableaux* in cui si alternano musica e recitazione, si configura come un vero e proprio percorso rituale. Un'unione di episodi che trova nel prologo, primo *tableau*, una *climax* ascendente della *suspense*. È interessante notare come sia proprio questo primo blocco

d'immagini a orientare la lettura dell'elegia nel senso di cui si è detto. In questo prologo sinfonico – come avviene anche nell'opera/oratorio *Il mito di Caino* –, è evidentissima la presenza di elementi caselliani desunti dalla *Favola d'Orfeo*⁶⁹ (1932), piccola opera umanistica nella quale Gianandrea Gavazzeni individuò «la struttura della piccola opera italiana moderna».⁷⁰ L'esposizione della linea melodica iniziale, in pianissimo, affidata a uno strumento solo e il tempo zero al termine del prologo sono infatti due moduli compositivi riferibili ad Alfredo Casella.

La forma a sviluppo continuo della scrittura musicale, articolata come detto in tre momenti musicali, fa del preludio/prologo, che espone l'antefatto dando inizio al dramma, una sinfonia d'azione. Un poderoso affresco in cui la guerra è intessuta in una rete di allusioni all'*Iliade*. Tuttavia, la narrazione ecfrastica del prologo, contrariamente a quanto avveniva nell'*ouverture* operistica, non corrisponde a un'anticipazione di quanto accadrà dopo il tempo zero del *Concerto*, quando entrerà in "scena" la voce narrante. Qui, Margola, con un efficacissimo sguardo retrospettivo, intende suggerire che qualcosa sta accadendo, o è già accaduto. Come se l'azione si svolgesse in uno spazio *extra scaenam*, descrive, per mezzo di aggregati politonalità, le scene più violente della battaglia, ultima e definitiva.⁷¹ L'intervento della voce narrante sovverterà in seguito la funzione informativa di questa prima narrazione. Il quadro d'attesa⁷² sarà posto in relazione con due dimensioni valoriali distinte⁷³ e contrapposte, in cui sarà nuovamente il confronto con la morte a conferire un'inedita identità all'eroe elegiaco, *dramatis persona* frutto di una complessa intersezione di piani narrativi in cui l'io margoliano, sovrapponendosi all'io elegiaco, getta uno sguardo extradiegetico su una battaglia dalla quale emerge la voce del *kléos* che, uscito dalla *fabula*, informerà epicamente l'ipertesto.

⁶⁹ L'opera che Alfredo Casella presentò al Teatro Grande di Brescia nel 1933.

⁷⁰ Fedele d'Amico, Guido M. Gatti, a cura di, *Alfredo Casella*, Milano, G. Ricordi, 1958, p. 83

⁷¹ Guido Paduano, *Euripide. La situazione dell'eroe tragico*, cit., p. 66

⁷² Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca*, cit., p. 116

⁷³ Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, RCS Libri, 2008, p. 13

LA DRAMATIS PERSONA

La voce recitante del *Concerto per la candida pace* emerge da una dimensione mitologica in cui la dinamica rivisitazione di un alluso passato epico impone un nuovo sviluppo narrativo. La traccia dell'antica dimensione avventurosa entra in un gioco intertestuale in cui è il compositore stesso, come detto, a incarnare il *kléos*. Una nuova identità che la voce recitante, in quanto *dramatis persona*, acquisirà durante l'esecuzione del prologo. Il programma sotteso alla partitura contribuirà così a completare il significato di quei tratti drammatici difficilmente percepibili alla semplice lettura del testo. La *persona*, che costituisce l'*esprit* delle pagine musicali margoliane gravitanti attorno al *Concerto*, diviene la protagonista di un dramma della frammentazione che spinge la voce in un cosmo mitologico drammatizzato oramai privo dei tratti originari dell'epica omerica.⁷⁴ Animato da percezioni acustiche,⁷⁵ crea un personaggio in funzione del quale viene disegnato un nuovo equilibrio narrativo.⁷⁶ La riscrittura di Margola crea dunque un dramma in cui l'azione narrativa non è più determinata dalla presenza degli dei. La *persona* vive ora una situazione di margine⁷⁷ dalla quale può rileggere la contemporaneità.⁷⁸ La musica che scaturisce dal pensiero drammatico del compositore dà origine a un eroe che si allontana definitivamente dall'originaria vocazione eroica. Il percorso che l'ulisside margoliano deve affrontare diviene centrifugo.⁷⁹ La meta è allontanata da un cortocircuito spazio-temporale che, riscrivendo le coordinate del *nóstos*, rende inimmaginabile qualsiasi meta finale.⁸⁰ Le straordinarie imprese degli eroi iliadici cedono il passo a una tragica meditazione sulla necessità e attualità della guerra, evento senza tempo che Margola descrive musicalmente. La scacchiera descritta nel prologo è parte

⁷⁴ AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, cit., p. 125

⁷⁵ Anna Maria Storoni Piazza, *Ascoltando Omero. La concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, Roma, Carocci editore, 1999, p. 17

⁷⁶ Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, cit., p. 10

⁷⁷ Similmente a quanto accadeva nella politica culturale augustea.

⁷⁸ AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, cit., p. 136

⁷⁹ Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, cit., p. 168

⁸⁰ Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, cit., p. 90

di un groviglio inestricabile che rievoca tutte le tipologie di conflitto. Il suo carattere compiutamente totale⁸¹ consente al compositore di rivisitare, alla luce della sua sensibilità individuale, la totalità delle vicende umane, facendo del *kléos* un “reale” personaggio sospeso nella dimensione atemporale della contemplazione.⁸² In questa personalissima riscrittura dell’elegia I, X Margola, ponendo in rilievo la crisi del paradigma eroico,⁸³ provoca una radicale trasformazione nella chimica mitologica,⁸⁴ introducendo la persona del dramma in una dimensione in cui il mito continua a informare la contemporaneità.⁸⁵

Il *kléos* margoliano, personaggio compiutamente novecentesco, si trova coinvolto in una realtà⁸⁶ che si sta svolgendo oltre i moduli favolistici. L’eroe si trova di fronte a una differenziazione: l’uscita dal tempo circolare del prologo genera una molteplicità⁸⁷ che priva di un punto d’arrivo il viaggio estenuante che egli intraprende consapevolmente. Le strade che si dipartono dal racconto, che si concentra ellittico nel prologo musicale, provocano un radicale cambiamento in uno spirito guerresco che sente sempre più estranea la sua antica immagine epica.⁸⁸ L’ideale eroico margoliano, ascrivibile al *tópos* novecentesco dell’ulissismo,⁸⁹ viene messo in aperta discussione⁹⁰ da questa misteriosa persona che sintetizza l’originaria antitesi tra Achille e Ulisse.⁹¹ E, come Ulisse, il *kléos* margoliano rifugge la morte eroica vagheggiando un *nóstos*⁹² che, tuttavia, come si vedrà in seguito, non chiude circolarmente il ciclo.

⁸¹ Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006, p. 273

⁸² Virgilio Bernardoni, Giorgio Pestelli, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003, p. 49

⁸³ Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione, il racconto della guerra nella società delle comunicazioni di massa*, cit., p. 65

⁸⁴ Irad Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma, Carocci editore, 2001, p. 49

⁸⁵ Marin Mincu, *Mito fiaba canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni Editore, 1986, p. 17

⁸⁶ AA.VV., *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, cit., p. 282

⁸⁷ Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, cit., p. 20

⁸⁸ *Ivi*, p. 102

⁸⁹ Dario Costantino, *Ulisse e l’altro. Itinerari della differenza nell’Odissea*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 30

⁹⁰ Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli editore, 2003, p. 45

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ivi*, p. 46

L'impatto con il vero darà origine a una trasformazione che provocherà l'uscita del personaggio dalla sfera epico-eroica.⁹³ Il *kléos*/Margola è ora impegnato in una ricerca di autenticità che lo pone di fronte al suo destino. La tragicità dell'esistenza entra così a far parte coscientemente del suo orizzonte culturale:⁹⁴ il tempo parlato degli uomini,⁹⁵ giungendo in una corrispondenza tra guerra e morte, svuota di senso un intero universo di valori eroici.⁹⁶ Il *kléos*, che corrisponde a una visione intradiegetica della guerra, esce da quell'illusorio spazio d'azione⁹⁷ ove Margola getta uno sguardo extradiegetico sulla guerra (la *teichoscopia*), per divenire il protagonista di un'apparente psicanodia⁹⁸ in cui la disgregazione della sua identità,⁹⁹ nell'integrazione dei due sguardi,¹⁰⁰ è oramai compiuta.

La tradizione extra-odissiaca, che raccorda i due universi valoriali¹⁰¹ cui sembra far riferimento Tibullo,¹⁰² fa della *dramatis persona* un antieroe del ritorno che evoca un intero spettro di scene omeriche.¹⁰³ Un ritorno/partenza ai/dai campi di battaglia che, spezzando il legame con il tempo mitico delle origini,¹⁰⁴ innesca un dispositivo narrativo¹⁰⁵ che induce l'ascoltatore a riflettere sulla precarietà dell'esistenza umana.

In tempi di conflitti bellici e legittimazioni improbabili, l'inquietudine dell'antieroe margoliano, consapevole di subire il suo crudele destino, entra a far parte di un complesso sistema simbolico.¹⁰⁶ Un sentimento di ripulsa che si pone in una dimensione contemplativa che introduce l'ineludibile questione delle scelte di vita nella poetica tibulliana. Scelte che trovano una singolare

⁹³ *Ivi*, p. 57

⁹⁴ Dario Costantino, *Ulisse e l'altro. Itinerari della differenza nell'Odissea*, cit., p. 158

⁹⁵ Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello, effetti omerici nella narrazione virgiliana*, cit., p. 26

⁹⁶ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 6

⁹⁷ Paolo Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, p. 9

⁹⁸ *Ivi*, p. 242

⁹⁹ *Ivi*, p. 203

¹⁰⁰ Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, cit., p. 100

¹⁰¹ Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, cit., p. 13

¹⁰² Raffaele Perrelli, *La tematica delle scelte di vita nelle elegie di Tibullo*, cit., p. 42

¹⁰³ Irad Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, cit., p. 21

¹⁰⁴ Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, cit., p. IX

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 65

¹⁰⁶ Paolo Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, cit., p. 29

corrispondenza tra il desiderio di silenzio agreste¹⁰⁷ del poeta latino e il graduale allontanamento di Margola dalla più aggiornata cultura musicale del tempo.¹⁰⁸ Tibullo esprime chiaramente l'aspirazione alla *tranquillitas* di una vita lontana dai ritmi tumultuanti del mondo. Una tranquillità che, come accade per Margola, non gli impedì di vivere forti tensioni intellettuali.

La pace dei campi, il focolare domestico e la *tranquillitas* nascono da una dimensione intimistica che, originata dalla potente operazione di sintesi di Margola, non manca di sottolineare quella ripugnanza, che emerge anche nell'elegia I, 3, per il *dardo che gli si dovrà figgere nel fianco* (così nel testo), rinunciando al tratto distintivo della sua natura eroica. Nell'elegia I, X non è presente quella *militia Veneris*¹⁰⁹ da preferirsi a quella ben più dura dei campi in battaglia. Il rifiuto per *le orribili spade* esprime il conflitto con i *negotia* e la guerra,¹¹⁰ stabilendo un rapporto primario con le vicende contemporanee.

Lo spirito omerico che caratterizza il prologo musicale conferisce un nuovo significato all'ipotesto tibulliano. La lode per la campagna, intesa come luogo d'elezione sin dal carme programmatico che funge da preludio al I libro delle elegie, dà un senso alla ricerca di una meta dove l'ulisside potrà trascorrere un'esistenza serena tra gli affetti. Il guerriero tibulliano, giunto da una dimensione bellica dove si agitano gli orrori del passato, vivrà il presente di una nuova coscienza.¹¹¹

Nell'elegia I, X agisce scopertamente l'accusa che Tibullo rivolge all'imperialismo romano.¹¹² Una testimonianza degli avvenimenti politici e sociali che, elemento caratteristico dei componimenti elegiaci, diviene il tema predominante della riscrittura margoliana. Margola coglie le potenzialità drammatiche di questo componimento elegiaco, genere per sua stessa natura *in limine*. Sul confine appena percepibile fra poesia elegiaca e bucolica – entrambe nate da una necessità di ordine spirituale –, Tibullo sottolinea il disprezzo per il denaro, per la guerra, per le cariche pubbliche,¹¹³ avvertendo al contempo un impulso

¹⁰⁷ Enzo Cetrangolo, a cura di, *La lirica latina: Catullo, Orazio, Tibullo, Propertio, Ovidio, lirici minori, poesia cristiana*, cit., p. XXIX

¹⁰⁸ Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, cit., p. 282

¹⁰⁹ Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, cit., p. XXVI

¹¹⁰ *Ivi*, p. XXXVIII

¹¹¹ Benedetto Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, cit., p. 105

¹¹² Adriana della Casa, *Le donne degli elegiaci latini: dalle elegie di Catullo, Tibullo, Ligdamo, Propertio, Ovidio*, Torino, Loescher, 1972, p. X

¹¹³ *Ivi*, p. XII

irreprimibile all'evasione verso una dimensione onirica strettamente relata all'immaginario mitologico. Questa evasione intermittente da una realtà che rimane in qualche modo presente¹¹⁴ spinge Margola a rappresentare icasticamente una condizione umana in contrappunto all'epopea eroica.¹¹⁵

L'ipotesto tibulliano è sottoposto, come detto, a una vertiginosa selezione che produce una mutazione di prospettiva che, accrescendo il ritmo dell'"azione narrativa", ne potenzia i contenuti epici, facendone un testo completamente autonomo.¹¹⁶ Il testo dell'elegia I, X, dunque, si pone in una dimensione metastorica in cui il passato e il presente si compenetrano senza fratture. Una personale re-interpretazione della *fabula* che, passando per l'*Eneide*, prende ad esempio l'*Iliade* e l'*Odissea* in un cortocircuito di archetipi narrativi in cui la dimensione oggettiva e soggettiva si intrecciano indissolubilmente. Una soggettività che trae la sua ragion d'essere dall'individualità del compositore e un'oggettività che si nutre di un intero apparato mitologico.¹¹⁷ Come Tibullo, che nella decima elegia non descrive le sembianze e i ruoli dei personaggi che si muovono sulla scena poetica, anche Margola riassume l'azione in una narrazione priva di descrizioni. La *dramatis parsona* muove in una dimensione metastorica in cui l'evocazione mitologica diviene parte dell'ipotesto, spazio in cui la trama del reale¹¹⁸ spinge l'ulisside oltre i confini della poesia.¹¹⁹

LA PARTITURA

L'indicazione agogica incipitaria *Adagio assai* impone un preciso ritmo scenico alla partitura. Un crescendo costante, sottolineato dalle variazioni dinamiche, che introduce nella *stimmung* epica del concerto. Una teatralizzazione, presente anche in *Ode italica*, che potenzia icasticamente l'operazione di sintesi compiuta sull'ipotesto tibulliano, dando corpo al primo punto del

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 45

¹¹⁶ Guido Paduano, *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Novara, Utet, 2009, p. VIII

¹¹⁷ Adriana della Casa, *Le donne degli elegiaci latini: dalle elegie di Catullo, Tibullo, Ligdamo, Propertio, Ovidio*, cit., p.X

¹¹⁸ *Ivi*, p. XIII

¹¹⁹ Enrico Campanile, *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa, Giardini editori, 1977, p. 19

programma nascosto (battute 1 – 25). Le indicazioni agogiche: *Adagio assai*, *Allegro impetuoso*, *Adagio*, *Massiccio*, *Andante mosso* e *Adagio* confermano la medesima formularità strutturale descritta nel “programma” dattiloscritto allegato all’*Ode italica*.

La partitura, impostata inizialmente su una tonalità d’impianto di Do maggiore, tempo in 4/4, è caratterizzata da una scrittura essenzialmente ritmica. La notazione, decisamente staccata, procede orizzontalmente in una partitura che, caratterizzata da aggregati di sonorità politonali, narra ecfrasticamente lo svolgersi dell’azione epica mediante quelle punte espressionistiche che, nel 1961, anche i critici descrissero nei loro commenti:

«Inizia la composizione con una dolce ed espressiva frase affidata al clarinetto al quale fanno da sfondo trombe con sordina e successivamente un sommesso accompagnamento dei celli. Atmosfera sapientemente resa dall’autore mediante accoppiamenti timbrici che rivelano uno spiccato gusto e felice inventiva. La musica diviene drammatica e concitata per ritornare alla fine in un clima di intima e dolce serenità».¹²⁰

Una tensione drammatica che anche Giovanni Ugolini¹²¹ descrisse sulle pagine de «*Il Bruttanome*»:

«La problematica musicale del compositore affronta argomenti decisivi: come quelli che contraddistinguono la crudezza espressionistica del *Concerto per la candida pace*, che sottolinea con drammatico impegno la scultorea poesia di Tibullo».

L’*incipit* melodico, affidato al clarinetto in Sib solo (8 battute), prende avvio sul tempo anacrusico della prima battuta.

The image shows a musical score for the beginning of a piece. The tempo is marked 'Adagio assai' with a metronome marking of 60. The score is for four parts: Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trumpet with mutes (Trb. con sordina), and Percussion (P.tti). The Clarinet part starts with a melodic line marked '1°' and 'mp'. The Trumpet part has a rhythmic accompaniment marked 'con sordina' and 'p'. The Percussion part has a simple rhythmic pattern marked 'p'.

¹²⁰ «*Il Tempo*», 01/04/1961

¹²¹ Giovanni Ugolini, Franco Margola, «*Il Bruttanome*», cit., p. 474

Il largo uso di terzine, gruppo irregolare inserito all'interno di un tempo quaternario, imprime un'intima vibrazione al ritmo musicale. L'impiego di questo *pattern* ritmico, in qualche modo analogo ai piccoli temi di guerra dell'*Ode italica*, introducendo nella dimensione aurale del *Concerto*, esprime quelle percezioni acustiche¹²² che, nell'atmosfera eroica del concerto, sembrano svelare quanto sta per accadere. Percezioni che, giungendo da un passato remotissimo, sono evocate dall'impiego progressivo della strumentazione. La tromba in Sib con la sordina, che contribuisce a rafforzare l'effetto di lontananza, compie brevi incursioni ritmiche alla battuta 3 e alle battute 8 e 9, dove con note pizzicate e appoggiate diffonde la *stimmung* severa ed epica che sta emergendo dal passato. Il *pattern* ritmico delle terzine è presentissimo fino alla battuta 8. Alla battuta 10, il tempo in 3/4 rafforza il ritmo introducendo una scrittura orizzontale.

Alla battuta 26, sezione tre, con la variazione dinamica 68 – il tempo è in 4/4 -, prende avvio l'addizione timbrica che alla 40 culminerà nel primo tutti orchestrale, in cui l'andamento ritmico delle singole parti, procedendo parallelamente, evoca l'immagine di uno schieramento oplitico.

¹²² Anna Maria Storoni Piazza, *Ascoltando Omero. La concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, cit., p. 17



Alla battuta 37, sezione quattro, con lo schieramento, inizia a materializzarsi il secondo punto del programma. Un gioco di immagini di grande limpidezza espressiva che la scrittura cromatica rende particolarmente evocativo. Improvvisamente, alla battuta 42, sezione cinque, i fiati si arrestano lasciando in evidenza il tappeto sonoro degli archi che fino alla battuta 36 avevano svolto una semplice funzione di *remplissage*.¹²³ Con un atteggiamento quasi percussivo, acquisiscono ora un'espressività autonoma introducendo, alla battuta 42, il secondo modulo compositivo del prologo.

This musical score snippet covers measures 42 to 45. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cr. Fa), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), and Contrabasso (Cb.). Measures 42-44 show the woodwinds playing a complex, rhythmic pattern of eighth notes, while the strings continue their rhythmic pattern. Dynamic markings include *f*. Measure 45 shows a change in the woodwind texture.

¹²³ Alfredo Casella, Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, G. Ricordi, 1950, p. 170

La stasi temporale (battute 42 – 68), che ora coinvolge anche le altre voci orchestrali, crea un intervallo d'attesa in un'atmosfera percorsa da foschi presagi. Il punto coronato posto alla fine di battuta 68 (molto rilevante la presenza di accordi paralleli puntati) introduce una sospensione dalla quale prenderà avvio l'incursione dinamica che introduce la *teichoscopía*, il terzo punto del programma in un intreccio di allusioni che scaturiscono dall'immaginazione dell'io margoliano.



Alla battuta 81, sezione dieci, l'indicazione dinamica 88 – tempo in 4/4 -, indica l'avvio delle operazioni belliche. In questo punto, il complesso gioco intertestuale della costruzione drammatica margoliana assume piena visibilità. Prende forma il *tópos* letterario della *teichoscopía* omerica, lo sguardo dall'alto delle mura di *Iliade*, III, immaginaria evocazione epica. Uno sguardo sul campo di battaglia, all'alba, che osservando lo schieramento degli eserciti, permette di individuare una successione di fasi militari. Una prima fase di preparazione, così come l'inizio delle ostilità e lo scontro degli eserciti, che introduce al quarto punto del programma (battute 81 – 143). L'iniziale reminiscenza, affidata alla tromba eroica, in quei suoni percepiti in lontananza, diviene sempre più percepibile, giungendo a raffigurare l'urto degli eserciti. Il secondo culmine del crescendo orchestrale (battute 81 – 125), conferisce un ritmo scenico che, entro le classiche unità drammatiche,¹²⁴ porterà all'ultimo scontro violento e decisivo.

¹²⁴ AA.VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, cit., p. 25

This page of a musical score is for a symphony, featuring various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Cello. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'sfz' (sforzando), and a rehearsal mark '11'.

The instruments listed on the left are:

- Fl.
- Ott.
- Ob.
- C.i.
- Cl. Si b
- Cl.B. Si b
- Fg.
- Cr. Fa
- Trb. Si b
- Trbn.
- Vn.I.
- Vn.II.
- Vla.
- Ve.
- Cb.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark '11' is present in the upper right corner of the page.

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It contains the following staves and parts:

- Fl.** (Flute): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Ott.** (Oboe): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Ob.** (Oboe): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- C.i.** (Clarinet in C): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Cl. Si b** (Clarinet in B-flat): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Cl.B. Si b** (Bass Clarinet in B-flat): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Fg.** (Fagotto/Bassoon): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Cr. Fa** (Corni/F horns): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Trb. Si b** (Trumpet in B-flat): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Trbn.** (Trombone): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Vn.I.** (Violin I): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Vn.II.** (Violin II): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Vla.** (Viola): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.
- Ve. Cb.** (Violoncello/Double Bass): Features a melodic line with trills and triplets, marked with a box containing the number 12.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Le punte dissonanti della scrittura musicale, rese efficacemente dai passaggi cromatici nella linea dei fiati, riproduce la vibrazione violenta dei colpi inferti in battaglia. L'apporto timbrico degli ottoni,¹²⁵ proprio per il loro ruolo nell'immaginario *en plein air* della battaglia, diverrà determinante. Il carattere eroico e guerresco¹²⁶ degli ottoni, foschi come bronzi, descrivono, in un clima espressionistico che non perde i tratti di solennità rituale, la convulsa sistematicità di una guerra asimmetrica.

Margola, in una dimensione metatemporale, rievoca, nello scontro finale degli eserciti, l'irripetibilità di un passato che trova ora la massima espressione nell'ultimo culmine orchestrale (battute 126 – 142). Ed è dall'alto delle mura che si continua a osservare lo sviluppo del fatto d'armi nella sua completa visibilità.¹²⁷ Uno scontro frontale, sanguinoso e decisivo, descritto dalle scale cromatiche ascendenti delle battute 130 e 132 nelle linee del flauto e del clarinetto in Sib in cui Margola concentra l'idea forza del dramma.

The image shows a musical score for woodwinds and brasses, measures 126-142. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Out. (Oboe), Ob. (Oboe), C.i. (Clarinet in C), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl.B. (Clarinet in B-flat), Sib (Clarinet in B-flat), Fg. (Fagotto), and Cfg. (Contrabbasso). The score features complex chromatic passages, particularly in the Fl. and Cl. Sib parts, which are marked with *mf* (mezzo-forte). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

¹²⁵ Piero Rattalino, *Gli strumenti musicali*, Milano, Ricordi, p. 47

¹²⁶ Alfredo Casella, Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, cit., p. 81

¹²⁷ Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione, il racconto della guerra nella società delle comunicazioni di massa*, cit., p. 17

L'azione eroica si conclude¹²⁸ in un'atmosfera mitologica in cui l'eroe muore combattendo. La battuta di transizione (143) presenta un punto coronato che indica una sospensione, il tempo zero del dramma. Il tempo ritorna in 4/4 alla battuta 144, ancora due battute di sospensione in cui solo il clarinetto in Sib espone la sua linea melodizzante e, con l'indicazione dinamica *mp*, la partitura ci riconduce, chiudendo circolarmente il prologo, nella dimensione fonica iniziale ove ricompare, con minimi spostamenti, il *pattern* ritmico della terzina.

¹²⁸ Cecile M. Bowra, *La poesia eroica*, cit., p. 196

Alla battuta 152 la scrittura si arresta in una seconda zona liminale, più breve della precedente, in cui avviene l'inserimento del testo poetico tibulliano.

The image shows a handwritten musical score for a symphony, specifically measures 152 through 155. The score is written on ten staves, grouped into two systems of five staves each. The instruments represented are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cor in F (Cr. Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Sib), Violin I (Vn. I.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina) are present. A double bar line with two slanted lines is present after measure 152. The score is divided into two systems, with measure numbers 152 and 155 indicated in boxes.

IL TEMPO ZERO DEL DRAMMA

Il compositore interrompe il racconto, dando l'impressione di continuare a osservare¹²⁹ dall'alto delle mura. Collocando l'elegia I, X in una sorta di *day after* l'immane catastrofe, prepara la scena per la comparsa di un ulisside che di fronte agli eventi narrati prende coscienza della propria finitudine. La profonda tensione emersa dalla sospensione comunica quanto lo scenario di dolore e devastazione sia comune tanto ai vincitori quanto ai vinti. I corpi degli uccisi¹³⁰ mettono in evidenza una realtà che esprime un tormento che rivela l'intonazione enniana del nuovo spazio elegiaco.

Chi fu? Chi fu colui che primo forgiò (1)
le orribili spade?
Forse egli colpa non ebbe, (5)
ché fummo noi a volgere a nostro danno l'arma
ch'egli ci diè da usar contro le fiere.
E ancora fu colpa dell'oro; non guerre
v'erano infatti quando su modeste tavole
stava un calice di faggio;
non rocche; non trincee;
e dormiva sicuro il pastore placidi sonni
in mezzo al numeroso gregge. (10)

L'ipotesto, esprimendo la forza drammatica del *Quis fuit horrendus*, qui in traduzione italiana, introduce, priva di vincolo metrico/musicale, la vocalità drammatica della voce recitante, messaggera del *kléos*, della fama immortale. Il silenzio generato dalla forte cesura introdotta alla fine del prologo sinfonico diffonde la forza evocativa di un *kléos* che, come detto, è completamente privo di lirismo romantico. La sospensione, che acquisisce una precisa funzione sintattica e un preciso ruolo linguistico, conferisce un'intonazione liturgica alla ripresa anaforica del pronome interrogativo, che risuona con forza nel territorio dell'allusione. Una frattura che, creando la condizione necessaria all'innesto del

¹²⁹ Vincenzo di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, cit., p. 26

¹³⁰ Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, cit., p. 53

prelievo poetico nella partitura, amplifica l'eloquenza dell'argomentazione del *kléos*, ritornato da una sperduta regione dell'immaginario tibulliano. La completa assenza d'indicazioni cronologiche fa della rilettura margoliana un territorio animato da percezioni acustiche in cui la *dramatis persona*, compiendo una trasformazione delle suggestioni mitiche, giunge in quell'equivalenza tra guerra e morte che diverrà particolarmente percepibile nell'*epikédeion* del quinto e ultimo blocco di costruzione narrativa. Il tempo zero, provocando un inedito cambiamento nella chimica mitologica, sposta le coordinate ideologiche del dramma in una dimensione epicedica.

In questa zona liminale, in una vertigine di possibilità narrative, due tessere compositive, trasformando il *nóstos* in un sempre ripetuto naufragio,¹³¹ informano odissiacamente l'ultima fase del rituale epico. Spazio ove la musica e le parole di *Il Ritorno per canto e pianoforte* (1940)¹³² e di *Possa tu giungere per canto e pianoforte* (1951)¹³³ vengono tessute nell'intreccio generato dall'associazione tra l'eroe dei *nóstoi*¹³⁴ e ciò che viene taciuto, non detto. Ma vi è un'altra composizione, purtroppo in parte perduta, che potrebbe fungere da anello di congiunzione tra il prologo epico e i blocchi successivi. *Burrasca* (1940),¹³⁵ avrebbe certamente dato una direzione di senso a quanto sta per accadere. Nel *Concerto* la *dramatis persona* possiede due aspetti che s'illuminano vicendevolmente, mentre in queste due scritture musicali, la dimensione è essenzialmente odissiaca. Le suggestioni che derivano a Margola da questa *no man's land* genera un effetto di straniamento. L'incertezza di giungere a un sicuro approdo indica chiaramente che la fabula non si chiude più circolarmente: l'ulisside margoliano non è più parte del cosmo omerico. Un *kléos* notturno inizia allora il racconto in un'atmosfera cupa e sinistra, che insiste su uno scenario umano fortemente lacerato. L'eroe che non cessa di tornare, celebrato dalla solenne eloquenza del canto, acquisisce la

¹³¹ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, cit., p. 273

¹³² Testo di Anna Paola Bonazzoli (Brescia 28/09/1878 – 27/11/1964). Scrittrice bresciana, pubblicò numerose opere: versi in vernacolo, in italiano e testi per l'infanzia.

¹³³ Testo di Giuliano d'Egitto (530 d.C. ca.), console e prefetto d'Egitto. Il 18/01/1958 venne presentata a Cagliari, in prima esecuzione assoluta, col titolo *Gran Funebre*.

¹³⁴ Irad Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, cit., p. 56

¹³⁵ Rimangono il manoscritto autografo della pagine 3 e 4 (da *Immani abissi*) e il testo della lirica: Saëtta nella tènebra la folgore: impazza l'onda e s'alza fino al cielo. Scroscian le nubi a flagellar la vita che ardimentosa va fra cielo e mare. Immani abissi il vento urlando scava e rumoreggia il mar fin nel profondo... Par che sommerga irato i delitti del mondo.

consapevolezza di essere completamente agito dalla vita.¹³⁶ Se il *nóstos* originario trova il principio dell'azione nella partenza e nel ritorno,¹³⁷ in questi testi musicati da Margola il viaggio di ritorno sembra precludere ogni possibile approdo. Nel tempo zero si trovano a confluire tempi diversi,¹³⁸ ed è l'abolizione del presente a sancire l'uscita dei/del protagonista di questa *débâcle* esistenziale dalla prospettiva mitologica. Margola coglie questo varco e, attraverso le allusive immagini degli archetipi letterari, dà forma a un intenso epicedio¹³⁹ che determina il brusco contatto dell'ulisside con la realtà. Il naufrago, eroe pienamente novecentesco, è ora indubbiamente slegato dall'originaria immagine epica¹⁴⁰ ed è consapevole del fatto che non riuscirà a riappropriarsi dei luoghi della partenza. L'Itaca perduta di Margola diviene metafora di un naufragio esistenziale collettivo. Il cerchio non si chiude più perfettamente, non vi sono più risposte all'insistito interrogare. Il *kléos* non è più il *trait d'union* tra il presente e il passato.¹⁴¹ L'Ulisse qualunque¹⁴² penetra nella dimensione elegiaca del *Concerto* in contrappunto¹⁴³ alla narrazione epica del programma nascosto del prologo. La corrispondenza tra guerra e morte sottolinea la dimensione trenodica delle due scritture musicali, qui considerate distintamente, che l'indicazione agogica incipitaria *Grave e funebre* rende icasticamente. Si ripresenta qui l'intersezione delle scritture già osservato durante l'analisi di *Espressioni eroiche* e de *La Spavalda*. Nel 1951 Margola riprende la partitura di *Ritorno*, composizione del 1940, e vi inserisce il testo poetico di Giuliano d'Egitto. La scrittura musicale è pressoché identica. In *Possa tu giungere* il compositore apporta microspostamenti nella scrittura della chiave di baritono, lasciando inalterata quella in chiave di violino. L'esposizione, nelle prime 8 battute, è la medesima. Le microvariazioni iniziano a presentarsi

¹³⁶ Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, cit., p. 12

¹³⁷ Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, cit., p. 11

¹³⁸ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, cit., p. 137

¹³⁹ Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, cit., p. 91

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 102

¹⁴¹ Anna Maria Storoni Piazza, *Ascoltando Omero. La concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, cit., p. 30

¹⁴² Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1995, p.29

¹⁴³ AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, cit., p. 125

alle battute 9 e 10 di *Possa tu giungere*, per poi ripresentarsi a partire dalla battuta 20. Al contrario, le linee vocali sono sensibilmente diverse. In *Ritorno* la scrittura è sillabica e procede orizzontalmente nella partitura. Diversamente, la voce di *Possa tu giungere* segue una linea vocale più sofferta. Permane l'impostazione sillabica, tuttavia il ritmo, che si mantiene solenne, con la comparsa della terzina, il pattern ritmico notato nel *Concerto*, si carica di un'intima inquietudine. Il brano, impostato interamente su un ritmo di marcia funebre, è costituito da due sezioni tematiche contrapposte. La prima (battute 1 – 16), dopo una breve stasi temporale alle battute 17 e 18, introduce nell'*epikédeion*.

- Grave funebre -

ha pa - renna nitona

cerca se pian - to

e partiva in linea e in gio - con - te

Alla battuta 19, con l'inizio della seconda sezione, la scrittura procede per accordi paralleli. Alternando accordi di nona a quinte vuote, acquisisce la funzione di accompagnamento del rito funebre. L'ulisside, uscito definitivamente dalla *fabula*, può compiere il suo destino.¹⁴⁴

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system is marked 'rit' and the second 'a tempo'. The lyrics are in Italian and describe a scene of mourning. The piano accompaniment features parallel chords of ninths and empty fifths, creating a somber, funeral-like atmosphere.

System 1 (rit):

Vocal: *accon-ta-stan-ce he-mig-hio-thu l'au-ta*

System 2 (a tempo):

Vocal: *lulla tol-ta un fan-ci-nel-lo già ce*

System 3:

Vocal: *pol-li-so e - san-ta que*

System 4:

Vocal: *cu-sa la cin-ne ta-ce un u-glio pi-an-ge*

¹⁴⁴ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 30

Ritorno¹⁴⁵

La paranza ritorna
greve
carca di pianto
e partiva sì lieve
e sì gioconda!

E la vela già tesa,
bianca
ala d'aurora
ecco, è divelta e stanca...
la inghiotte l'onda.

Sulla tolda un fanciullo
giace
pallido, esangue...
Cupa la ciurma tace,
un veglio piange.

Possa tu giungere¹⁴⁶

Possa tu giungere, o naufrago, sino alla riva dell'ombra, possa tu giungere salvo: e, credi, la colpa è dei venti (,) non è dell'acque: ma i venti nel corpo ti fecero a brani, mentre a scivolo dolce le acque ti hanno cullato (). Nel grembo della tua terra (,) **le acque ti hanno cullato** fino alle tombe dei padri, **fino alle tombe.**¹⁴⁷

Anche dalle recensioni apparse in occasione di alcune esecuzioni in pubblico di queste interessanti scritture, traspare chiaramente la vocazione sperimentale di Margola, che, dotato di una non comune capacità immaginativa, interpreta ed elabora le suggestioni che gli derivano dalla contemporaneità, così come si legge in «*Musica d'oggi*»:¹⁴⁸

¹⁴⁵ Versificazione tratta dalla partitura autografa.

¹⁴⁶ In *Orfeo. I tesori della lirica universale*, la raccolta cui fece riferimento il compositore, la lirica di Giuliano d'Egitto è intitolata *Per un morto sul mare*.

¹⁴⁷ Fra parentesi tonde e in grassetto le variazioni apportate da Margola.

¹⁴⁸ «*Musica d'oggi*», I, 1 gennaio 1958, p. 60

[...]«Margola ha considerato attentamente il testo, che si vale di una lucente traduzione, e lo ha penetrato, quasi scavato nei suoi riposti e simbolici significati, una linea vocale duttile e sapiente appoggiandosi su un accompagnamento carico di sospensioni e di sottintesi effetti racchiude la breve pagina di un ciclo creativo rapido, ma compiuto dove le sottili armonie contribuiscono a creare quel clima di lontananze, di luci ed ombre tanto caro ai poeti del genere di Giuliano l'egiziano. [...] la brevità della creazione non pone particolari problemi strutturali, ma ricerche di atmosfere».

Anche Giovanni Ugolini vede nell'atmosfera epica del brano il tratto distintivo dello stile di Margola:

«Al di fuori di ogni questione linguistica, va rilevata la felice congiunzione tra la componente epica dello stile di Margola e la solenne eloquenza delle linee vocali». ¹⁴⁹

Il *Ritorno* fu eseguita per la prima volta nel 2008, in occasione del centenario margoliano, *Possa tu giungere*, pubblicata a stampa nel 1951, fu al contrario eseguita in numerose occasioni.

Alla battuta 153 del *Concerto per la candida pace* la musica riprende brevemente (battute 153 – 156) e, chiudendo il secondo blocco di costruzione narrativa, si arresta nuovamente per il secondo intervento della *dramatis persona*:

Alle battaglie or son tratto, e forse
qualche nemico già maneggia il dardo
che figgerà nel mio fianco. (12)

In questo terzo *tableau* la narrazione del *kléos* compie un ulteriore tentativo, forse vano, di orientarsi nel dedalo di considerazioni che il contatto con la realtà sta suscitando nell'ulisside. Alla battuta 1 della sezione 22 prende forma una nuova narrazione epica. Con l'*Allegro impetuoso* di battuta 14, indicazione dinamica 132, riprende l'incursione ritmica e severa dell'*épos* margoliano. L'antieroe tibulliano riparte verso i campi di battaglia continuando un'interrogazione che forse troverà risposta nel quarto *tableau*.

¹⁴⁹ Giovanni Ugolini, *Franco Margola, «Il Bruttanome»*, cit., p. 473

Quale follia cercar nelle battaglie
la squallida morte. Già troppo essa incombe
e con tacito piede avanza furtiva.

(34)

Allegro impetuoso $J = 132$

a 2

Fl.
Ott.
Ob.
C.i.
Cl.
Sib
Cl.B.
Si b
Fg.
Cr.
Fa
Trb.
Si b
Trbn.
Tp.
Tbr.
G.C.
T.t.

Allegro impetuoso $J = 132$

24

Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

LA SOGLIA

Anche il terzo *tableau* s'interrompe con una sospensione temporale. Il punto coronato posto alla battuta 50 indica, con l'innesto del terzo blocco narrativo nell' *Adagio – Massiccio* della partitura, la seconda fase liminale del *Concerto*:

Quanto invece è da lodare colui (38)
che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie
in modesta dimora.

Il verso tibulliano, base narrativa del quarto *tableau*, dopo la precedente meditazione sulla «squallida morte», spinge l'ulisside margoliano su una soglia che slega il *nóstos* dal percorso rituale.¹⁵⁰ Il *kléos* esprime con limpidezza l'intersezione di due dimensioni valoriali che danno origine a un nuovo codice esistenziale, dal quale, analogamente a quanto è accaduto nel tempo zero del dramma, nasce un uomo che forse potrà anche essere eroe. La metafora della soglia non sembra escludere l'esistenza di un possibile approdo. Tuttavia il codice rituale trova una sua conclusione transitoria nell'*entre-deux*¹⁵¹ che, come nel tempo zero, determina l'uscita dell'eroe dalla *fabula*.¹⁵² L'eroe archetipico, partito dallo spazio chiuso del prologo iliadico, non ritorna al punto di partenza,¹⁵³ ma si orienta verso uno spazio totalmente aperto. L'ulisside, che sceglie consapevolmente di superare la soglia, non è un viaggiatore siderale. L'ulisside qualunque rifonda una geografia che, pur essendogli estranea, è completamente sciolta dalle verità etiche dei miti di fondazione.¹⁵⁴ Indotto a varcare un confine aperto a molteplici percorsi di lettura, è ora alla ricerca di una nuova identità,¹⁵⁵ forse definitiva: prende così forma, in un tempo unicamente presente, il nuovo *status* elegiaco dell'eroe. Una vera e propria sezione catartica in cui il genio della lingua poetica

¹⁵⁰ Marin Mincu, *Mito fiaba canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, cit., p. 18

¹⁵¹ Paola Cabibbo, a cura di, *Sulla soglia, questioni di liminarità in letteratura*, Roma, Editrice «il Calamo», 1993, p. 130

¹⁵² Marin Mincu, *Mito fiaba canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, cit., p. 18

¹⁵³ *Ivi*, p. 184

¹⁵⁴ Paola Cabibbo, a cura di, *Sulla soglia, questioni di liminarità in letteratura*, cit., p. 281

¹⁵⁵ Dario Costantino, *Ulisse e l'altro. Itinerari della differenza nell'Odissea*, cit., p. 24

consente di esplorare una formula epica in cui è possibile ravvisare un legame intertestuale con *Il Passero solitario in Fa maggiore, per soprano e basso* (dC 35) e *Preghiera d'un Clefta* (dC 21), altre due interessanti scritture dalle quali «prende le mosse quella dimensione epica che è una delle componenti più rilevanti dello stile maturo del compositore».¹⁵⁶ La metafora della soglia, in questo complesso gioco intertestuale, lega l'elegia e la preghiera all'*Iliade*. Come ricordato, i canti *Il. XXII, 60*: «sono sulla soglia della vecchiaia» e *Il. XXIV, 487*: «sulla funesta di vecchiezza soglia»¹⁵⁷ rivelano un mito interstiziale, ma presentissimo, che esplica la sua forza d'attrazione a livello drammaturgico. Attrazione che emerge in tutta la sua forza dall'operazione di sintesi che Margola ha compiuto sull'ipotesto. La leopardiana *Il Passero Solitario*,¹⁵⁸ parallelamente alla *Preghiera d'un clefta* e in contrappunto all'iniziale tessitura del prologo, conclude quella riflessione sulla vecchiaia che prende le mosse dal quarto *tableau* del *Concerto*. Il superamento dell'ambizione epica, nella quale non è più possibile vedere la morte eroica quale tratto distintivo dell'eroe, coinvolge la persona del dramma in una ricerca/azione del sé autentico. Indubbiamente l'eroe liminale agisce in uno spazio che suggerisce e implica una duplice identità, immaginando il *Quis fuit* pronunciato da un eroe che potrebbe essere indifferentemente Achille o Ulisse, entrambi attardati rondisti, che sconfitti o vincitori, ritornano alla «modesta dimora». E proprio in questi tratti dell'eroe della *borderline*¹⁵⁹ viene a collocarsi il codice eroico del clefta.¹⁶⁰ La supplica dell'uomo d'armi, costretto a rimanere *in limine*, induce a riconsiderare le coordinate dell'archetipo eroico. Chiedendo ai compagni un sepolcro degno della sua lotta,¹⁶¹ il prode, che è un guerriero, sposta l'azione in una dimensione metatemporale da cui narra le proprie gesta.¹⁶² Nella dinamica mitologica del *kléos*, è interessante osservare che è il clefta stesso a narrare il proprio tempo parlato.

¹⁵⁶ Giovanni Ugolini, *Franco Margola, «Il Bruttanome»*, cit., p. 468

¹⁵⁷ Gilberto Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, cit., p. 25

¹⁵⁸ La partitura, mai eseguita e regolarmente catalogata, non è attualmente presente nell'archivio Margola.

¹⁵⁹ Paola Cabibbo, a cura di, *Sulla soglia, questioni di liminarità in letteratura*, cit., p. 21

¹⁶⁰ Il clefta era un ribelle greco. Un armato che, ai margini della legge, viveva di razzie. Riparava sulle alture da dove si allontanava per depredare i Turchi e i Greci sottomessi (in Vitti, *Canti dei ribelli greci*, p. 15).

¹⁶¹ Mario Vitti, a cura di, *Canti dei ribelli greci*, Firenze, Edizioni Fussi, 1956, p. 20

¹⁶² G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, cit., p. 29

La *Preghiera d'un clefta* (1933)¹⁶³ è posta in successione al tempo zero perché legata al quarto blocco di costruzione narrativa del *Concerto*,¹⁶⁴ spazio liminale da cui scaturiscono le intense immagini di pensiero dell'oltre margoliano. Una poetica della *in-between* – *nes*¹⁶⁵ che, come in un *thrénos*, introduce nell'*epikédeion*, una poesia di compianto e di conforto che determina la conclusione rituale dell'azione:¹⁶⁶

S'io sapessi o mi dicessero in che mese morrò, in qual chiesa sarò sepolto, in qual santo convento, prenderei le mie scuri, andrei nel convento per trovare il candido marmo, la preziosa pietra, per trovare anche il capo-muratore e così pregarlo: Mastro, capomastro, fammi una bella fossa che sia larga per l'armi, lunga per la lancia ed abbia a mano dritta una finestra, che vengano e vadano le belle, vengano le neroocchiate e dicano: "Che Dio perdoni al giovane che ci amava"

Margola, con grande sensibilità, colse la suggestione di questi canti, considerati testi chiave del romanticismo europeo.¹⁶⁷ L'intima cadenza epico-lirica¹⁶⁸ che li caratterizza, nell'unità indissolubile tra lingua e musica, apre uno spazio letterario in cui è l'elemento memoriale a esprimere una forte tensione drammatica. I canti cleftici, essendo espressione dello spirito dell'*épos*, permanendo nell'*entre-deux*, sovrappongono biografia e mito. Nel canto di ribellione,¹⁶⁹ nato spontaneamente da un'esperienza di lotta, è il clefta stesso, trasfigurando il dato reale, a formulare una poesia eroica in cui è presente una tematica costante: la morte, concludendosi nell'azione rituale, non riserva alcuna incognita a un guerriero che la poesia contribuisce a sollevare sul piano della leggenda.¹⁷⁰ Ma il nucleo tematico del canto, che peraltro giustifica la sua presenza in questo spazio narrativo *in limine*, è il tempo

¹⁶³ La prima esecuzione è avvenuta a Brescia il 18/01/1934. Partitura a stampa. Il testo della *Preghiera d'un clefta* è stato musicato anche da Vito Frazzi (1888 – 1975).

¹⁶⁴ Irad Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, cit., p. 70

¹⁶⁵ Paola Cabibbo, a cura di, *Sulla soglia, questioni di liminarità in letteratura*, cit., pp. 11-12

¹⁶⁶ Mario Vitti, a cura di, *Canti dei ribelli greci*, cit., p. 23

¹⁶⁷ AA.VV., *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al "secondo esilio". Atti del Convegno di Studi, Rovereto, 9-10 ottobre 2002*, a cura di Mario Allegri, Rovereto, Osiride, 2001, p. 115

¹⁶⁸ Mario Vitti, a cura di, *Canti dei ribelli greci*, cit., p. 10

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ Mario Vitti, a cura di, *Canti dei ribelli greci*, cit., p. 38

parlato: il clefta è vivo e narra del suo destino ineluttabile.¹⁷¹ Appare dunque evidentissima l'analogia che il racconto in prima persona del clefta, nel suo continuo cambiamento di prospettiva, stabilisce con la voce del *kléos* del *Concerto per la candida pace*. La parola di quest'ultima e definitiva incarnazione del *kléos* si carica di forti valenze simboliche che trasfigurano la supplica in un rito religioso tragico. La preghiera dell'uomo d'armi che canta le sue gesta, qui in un momento di tregua,¹⁷² ricolloca l'eroe all'interno della *fabula* iliadica. La voce in prima persona del prode rende solennemente autentico un racconto visto da dentro. Un canto soggettivo che, evocativo e celebrativo al tempo stesso, si riflette nelle due aree tematiche che vengono distribuite equilibratamente nella scrittura musicale. Costituita da tre sezioni, la *Preghiera* conferma la formularità strutturale, sostanzialmente classica, osservata in precedenza.

Alcuni critici musicali colsero la particolare forza drammatica della *Preghiera*. Alfredo Gatta pose in evidenza alcune caratteristiche della partitura:

«(Margola) non fa lavoro di commento e di interpretazione alla poesia del Tommaseo; il canto d'un clefta è costruttivo, perché violento, rude, disperato, fortissimo ed ha un'aspra concitatissima sillabazione, pur non essendo né precipitato, né caotico ma chiaro, d'una chiarezza ruvida e sincera nella sua veemenza».¹⁷³

Impressioni che traspaiono anche dal contributo critico di Vittorio Brunelli:

«[...] è stata espressa musicalmente con tocchi vigorosi, con forti rilievi d'impasti armonici e con dizione rude, perfettamente intonata alla fierezza e alla tristezza a cui è improntata la preghiera».¹⁷⁴

La tensione drammatica del *thrénos*, battute 1 – 17, rende particolarmente evocativa questa prima parte che, pervasa da un *páthos* fortissimo, pone in evidenza la forte elazione eroica espressa dalla partitura.¹⁷⁵ Il tempo in 4/4, *Mosso (quasi in due)*, sottolinea il

¹⁷¹ *Ivi*, p. 31

¹⁷² Niccolò Tommaseo, *Canti popolari serbo-croati dalla raccolta di Canti popolari toscani corsi illirici e greci*, a cura di Gheorghe Carageani, Firenze, Sansoni Editore, 1992, p. XXIII

¹⁷³ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 29

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ AA.VV., *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al "secondo esilio". Atti del Convegno di Studi, Rovereto, 9-10 ottobre 2002*, cit., p. 137

registro recitativo del canto. Dopo la breve esposizione tematica, battute 1 – 4, alla battuta 5, l'attacco della voce, impostata su una scrittura sillabica che procede orizzontalmente nella partitura, racchiude l'essenza del prode.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system is labeled "Mosso (quasi in due)" and "mp". The middle system is labeled "Canto" and shows the vocal line with lyrics: "S'i-o sa-pes - si o mi di - ces - se-ro in che me - se mor -". The bottom system shows the piano accompaniment with markings "poco cresc." and "sostenendo un poco".

In questa prima parte la partitura asseconda l'andamento melodizzante della voce. Tuttavia la presenza di quarte vuote anticipa quel ritmo funebre che nell'*Energico e ben ritmato* di battuta 13 darà l'abbrivio alla marcia funebre, che procedendo per accordi paralleli, introdurrà nell'*epikédeion*, terza sezione della partitura. Dopo la stasi temporale, gli accordi paralleli in 2/4 introducono in un'atmosfera carica di sospensione e di silenzio. Con il *Mf energico* di battuta 32 la partitura si avvia alla conclusione. Il ritmo di marcia funebre, ora chiaramente celebrativo, sembra concludere la preghiera su una nota tragica. Inaspettata, ecco l'indicazione agogica *Dolcemente*. Le parole del clefta: «che vegano e vadano le belle, vengano le neroocchiute», stemperano improvvisamente la solennità del testamento. Dopo due battute in

6/4, per adattare il ritmo musicale al flusso metrico delle parole, alla battuta 44, il tempo ritorna in 4/4 chiudendo circolarmente la *Preghiera*.

The image shows a musical score for a song. The first system is marked *dolcemente* and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "_ne _ stra, che ven_ga _ no e va _ da _ no le bel _ le,". The piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ven_ga _ no le ne_ro _ oc_chi _ u _ te e di _ ca _ no: «Che Dio per _". The piano accompaniment continues with chords and single notes. The second system ends with a 4/4 time signature.

Le quattro battute finali, in perfetta simmetria strutturale, ripresentano, con minimi spostamenti, gli stessi accordi di ottava alterati che, presenti nelle battute 10, 11 e 12, conferiscono al fatto tragico narrato dal clefta una tonalità elegiaca. Aprendo uno squarcio memoriale su un episodio di vita vissuta, strappa il *kléos* da una tenebra che preme a un capo e all'altro della preghiera.



Da questa conclusione epicedica può prendere avvio anche la conclusione del *Concerto*, nel suo ultimo *tableau*:

Orsù a noi dunque vieni o pace feconda,
 vieni recando spighe (68)
 e trabocchino i frutti dal tuo candido grembo.

Quest'ultimo distico elegiaco, nell'*Andante mosso* della partitura, conclude la metamorfosi umanizzante in un mondo completamente demitizzato, in cui il precedente, continuo interrogare, sembra finalmente trovare una risposta. Tutto diviene via via più tranquillo. La scrittura musicale, nell'*Adagio* conclusivo, dà l'impressione di avviarsi alla conclusione attraverso una speranza di carattere soteriologico.¹⁷⁶ Ma la calma dell'*Adagio* accenna che là, fuori da ogni possibile schema epico, all'orizzonte, incombono altri prodigi, altre guerre.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Enea Bertoli, *La civiltà impossibile. Due studi di letteratura latina*, Bologna, Patron Editore, 1977, p. 61

¹⁷⁷ Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, cit., p. 165

TRE EPIGRAMMI GRECI

I *Tre epigrammi greci per soprano (o violino), corno e pianoforte* (dC 126)¹ individuano, confermandoli, i poli stilistici di riferimento di Franco Margola. Una scrittura dalla quale traspare sia l'adozione di moduli caselliani, individuabili anche in altre opere di questa seconda fase, sia l'arcaismo grecizzante di Ildebrando Pizzetti. Poli di riferimento che, tuttavia, come si evince da alcune affermazioni del compositore, non ostacolarono la sua personale ricerca formale e stilistica. Il titolo stesso della partitura rimanda scopertamente a quel territorio della lirica da camera inaugurato dagli esponenti della "Generazione dell'ottanta". I *Due inni greci*, i *Tre canti greci*, i *Tre intermezzi sinfonici per l'Edipo re di Sofocle* e le altre numerose composizioni di Ildebrando Pizzetti ispirate alla cultura della Grecia antica sono indubbiamente presenti nel *background* musicale di Margola. Ma sono soprattutto le *Tre canzoni trecentesche* (1923) di Alfredo Casella, che segnano un importante punto di svolta nell'evoluzione stilistica del maestro torinese, la composizione cui allude questa scrittura margoliana del 1958-1959. Il 1923 inaugura l'intensa stagione del neomadrighalismo italiano. Ed è interessante notare come anche Casella abbia fatto largo uso dei modi greci per infondere una coloritura arcaica nelle sue scritture musicali. Una linea poetica alla quale, negli anni cinquanta, anche Margola aderì compiutamente. Una scelta consapevole che rende poco persuasiva, a mio avviso, l'idea secondo la quale Margola avrebbe composto con finalità esclusivamente didattiche. In catalogo non mancano studi realizzati per la formazione degli allievi dei conservatori (come i *15 pezzi facili per giovani pianisti* - dC 160 e 179 -, entrambi degli anni settanta), ma questi ultimi costituiscono una parte minima del suo *corpus*. Il suo pensiero compositivo, dialogando costantemente con il repertorio antico, ha certamente fatto sì che le scritture di questa seconda fase possedessero i tratti di musica d'arte. Le quattro versioni dei *Tre epigrammi greci*,² per soprano (o violino), corno e pianoforte, per canto e pianoforte, per soprano, flauto e pianoforte, e una versione per soprano e orchestra realizzata da Luciano Sgrizzi,³ testimoniano

¹ Edizione a stampa (eliografica) e riduzione per canto e pianoforte. I *Tre epigrammi greci per soprano, flauto e pianoforte* sono stati incisi recentemente da Gian-Luca Petrucci (Editore Bongiovanni). L'organico del trio richiama quello del *Trio op. 40 per violino, corno e pianoforte* di Johannes Brahms (1833 – 1897).

² Eseguiti in prima assoluta dal Trio Ceccarossi il 02/05/1959 presso la Sala Bossi di Bologna.

³ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 123

l'interesse con il quale molti musicisti hanno guardato all'arcaismo margoliano.

I *Tre epigrammi* appartengono a una dimensione elegiaca nella quale si avverte «un ritorno alla solennità lineare della dimensione epica».⁴ I tre brani esprimono, seguendo modalità diverse, la medesima riflessione sulla precarietà dell'esistenza umana presente nel *Concerto per la candida pace*, che qui permea i tre pannelli sonori di una tonalità tragica.

A un primo sguardo appare evidente l'assenza di quel linguaggio convulso dell'*Ode italica*, ed è altrettanto evidente come Margola abbia scelto una formula compositiva che, procedendo per sottrazione, ha dato origine a una ricerca di una purezza formale che, attraverso una linea melodica modalizzante, conferisce chiarezza e linearità al discorso musicale.

Il testo dei tre brevissimi epigrammi esprime solo in minima parte la drammaticità della composizione. Il commento musicale del pianoforte, esaltato dalla concisione dei testi, assume una funzione espressiva determinata. La musica, svolgendo una funzione di completamento delle immagini evocate, integra un testo la cui narrazione,⁵ per l'intrinseca brevità, non riesce a enuclearne i contenuti e, soprattutto nella prima tessera, diviene un importante «strumento di senso»:⁶

Ospite, annuncia a Sparta che qui spenti cademmo, alle sue leggi
obbedienti

La posizione incipitaria di questo brano cameristico⁷ impone, fornendo una chiave di lettura complessiva, il ritmo drammatico che unisce le tre tessere musicali. Un preludio in cui riverbera, come nelle altre tessere del cosmo, l'ideologia greca della morte⁸ in battaglia. Un testo brevissimo e icastico che, esprimendo un bilancio *ex-eventu*⁹, narra di un sacrificio collettivo.¹⁰ Il contenuto del primo epigramma allude chiaramente al celebre frg. 53 di Simonide, il *thrénos* che compose per celebrare i caduti alle

⁴ Giovanni Ugolini, *Franco Margola*, «Il Bruttanome», cit., p. 473

⁵ Roberto Russo, *Letteratura e musica*, cit., p. 64

⁶ *Ivi*, p. 115

⁷ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 389

⁸ Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca*, cit., p. 464

⁹ Luigi Bravi, *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, p. 47

¹⁰ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 389

Termopili.¹¹ Un lamento funebre che, rispondendo a un'esigenza di esaltazione del bene supremo della patria, esprime il sopraggiungere della notizia funesta nel ritmo di marcia funebre (2/2), sottolineato dall'indicazione agogica *Austero e solenne*. Ed è «il pianoforte che espone il tema e sottolinea con il suo intervento il carattere funebre»¹² di un brano che esprime l'ideale poetico di una guerra eroica.



Un registro lirico-elegiaco espresso da uno schema formale molto proporzionato, in cui non sono presenti le tonalità *fauve* del *Concerto per la candida pace*. Otto battute d'introduzione in cui il

¹¹ Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca*, cit., p. 464

¹² Fulvia Conter, «*Incontri con la Nuova Musica*», III ed., Brescia, 1989, p. 20 (Recensione dell'ultima esecuzione in pubblico dei *Tre epigrammi greci* avvenuta a Brescia, Salone Pietro da Cemmo, nell'ambito della rassegna Incontri con la Nuova Musica il 11/10/1989. Interpreti: Marysa Bonomelli, Luigi Bertuetti e Giancarlo Facchinetti).

ritmo di marcia è in parte stemperato dalla linea melodica balzellante della chiave di Sol, sia per la versione per pianoforte solo che in quella per flauto e pianoforte. Alla battuta nove, la linea melodica solenne, che asseconda fedelmente lo sviluppo della linea del canto, ammantata di «tragicità aulica»¹³ l'immagine evocata dall'epigramma. La frase melodica, otto battute, non sembra dare respiro ampio alla scrittura. Solo alla battuta 33, con la ripresa di *Annuncia a Sparta*, la linea vocale acquisisce una particolare ampiezza, sottolineando, con il crescendo di battuta 37, l'evocazione di un eroismo leggendario.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems. Each system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano part includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc.' (crescendo). The score is written in a clear, professional hand.

¹³ *Ibidem*

Memoria, oblio, siete egualmente cari: l'una ai miei dolci dì, l'altra agli amari...

La tonalità lirico-meditativa di questo secondo epigramma, solo apparentemente slegato dal primo, introduce il tema del *kléos*, della memoria, che qui sembra caricarsi di un presagio fosco in parte celato dalla tonalità trecentesca del testo: una meditazione sul tragico evento evocato nel primo epigramma. Il tema dinamico del brano (4/4), brevissimo, si svolge mediante una notazione che, procedendo orizzontalmente nella partitura, lascia emergere una sorta di ombra malinconica, un presentimento reso da accordi paralleli che alludono al ritmo di una canzone marziale. Una sezione di raccordo, si direbbe, con la quale Margola:

«sottolinea, con il suo umorismo amaro, la differenza fra memoria e oblio, spiega le sue doti di armonista, sfruttando anche soluzioni jazzistiche. Solo sull'oblio la voce, molto ben assecondata dal pianoforte e dal corno, azzarda una linea lirica, ma è immediatamente interrotta dal sopraggiungere della scanzonata memoria».¹⁴

Una linea lyricizzante (intervallo 9 – 16) che, dalla battuta 17, lascia che la «memoria» si dia nuovamente nel suo ritmo scanzonato.

Me - mo - ria, O - bli - o,
sie - te u - gual - men - te ca - ri:
l' u - no ai miei dol - ci dì, l' al - tro a gli a -

¹⁴ Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, cit., p. 123

Un ritmo “scanzonato” che funge da *trait d'union* con il terzo epigramma:

Anacreonte fui che bevvi assai e morii, tu non bevi eppur morrai...

Il terzo epigramma è permeato da un'atmosfera di transitorietà nella quale si stempera la tensione drammatica dei primi due epigrammi. La *pointe* finale ridimensiona apparentemente la prospettiva cosmica della riflessione presente nella confessione del poeta. Il tono leggero di quest'ultima tessera (tempo in 6/8, *Scorrevo*) veicola il pensiero di un poeta che è anche e soprattutto un osservatore molto divertito, una tessera in cui il dialogo con le fonti antiche è pienamente compiuto:

«Quasi gaia, infine, la confessione di Anacreonte. Anche qui è strettissima l'aderenza testo-musica, tanto che su ‘pur bevve assai’ Margola sembra concedersi il gusto dell'onomatopea musicale. La scrittura, rispetto alle due precedenti liriche, ora si fa più italiana e ‘caselliana’: un'apparente semplicità che consente al pianoforte perfino due battute di terzine all'unisono. L'atmosfera ‘greca’ ed estetizzante si dissolve in una più accattivante italianità due-trecentesca».¹⁵

Scorrevo $\text{♩} = 78$

p *mf*

A - na - cre - on - te fu - i

¹⁵ *Ibidem*

ESODO

Il percorso di questa indagine critica ha reso evidente l'impossibilità di teorizzare, su prospettive unicizzanti, la storia musicale del Novecento. Come ricordato nel prologo, in cui ho trattato delle tendenze attive nei primi decenni del secolo, l'approccio al materiale sonoro si è diversificato a tal punto che il tentativo di ricondurre la pluralità dei linguaggi entro poli stilistici definiti è divenuto ormai anacronistico.

Il superamento di una consolidata polarizzazione delle tendenze ha indubbiamente comportato un intensificarsi del dibattito sulle forme musicali. Nel primo Novecento i compositori guardarono con rinnovato interesse ai portati di un repertorio i cui riferimenti rimarranno presentissimi anche alle avanguardie dodecafoniche degli anni cinquanta. Seconda fase¹ in cui molti compositori italiani si avvicinarono, più o meno integralmente, al linguaggio seriale. Un *milieu* artistico che, per quanto differenziato, condivise un comune campo di sperimentazione. In Italia, anche la complessa parabola artistica di Luigi Dallapiccola, il primo a sperimentare il linguaggio dodecafonico con i *Canti di Prigionia* (1941), con la *Partita per soprano e orchestra* (1932) e le tre serie dei *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1936), prese avvio da posizioni neomadrigalistiche.

Neoclassicismo, neoromanticismo e neomadrigalismo sono definizioni che, racchiudendo molteplici significati e modalità compositive, possono compiutamente esprimere il complesso campo di ricerca che rimase uno degli atteggiamenti di fondo dello stile margoliano. Analogamente ad altri compositori a lui contemporanei, ha sperimentato un ideale poetico caratterizzato da tratti di grande autonomia. Un eclettismo, sempre basato su un grande equilibrio interno, in cui coesistono tradizione e sguardi alla contemporaneità. Con la sua attività compositiva, indubbiamente ricca di riferimenti retrospettivi, Margola ha compiuto un percorso parallelo alla «dissoluzione radicale»² degli ambienti avanguardistici.

Il meditato approccio alle forme musicali tradizionali, che avvenne mediante una grande capacità critica, inaugura, in continuità con alcune composizioni degli anni quaranta,³ la seconda fase della sua intensa attività compositiva.

¹ Mario Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969

² Enrica Lisciani Petrini, *Il suono incrinato, musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2001, p. 5

³ Ugo Brunelli, *Franco Margola*, «*Rivista Musicale italiana*», IV, anno LII, ottobre 1950, p. 364

In una lunga lettera indirizzata a Vittorio Brunelli, pubblicata nel 1950 sulla «Rivista musicale italiana»,⁴ Margola assunse una chiara posizione critica nei confronti del sistema seriale. Una dichiarazione di poetica che corrisponde nei fatti all'inizio di una nuova fase compositiva:

«Circa il mio atteggiamento nei riguardi della dodecafonia ti dirò che considero il fenomeno come un'autentica conquista dell'arte musicale contemporanea, anche se, in base alla teoria che ti esponevo, essa dodecafonia agisca su un terreno moralmente devastato. Semmai reagisco contro l'abuso e il mal'uso della dodecafonia: in altri termini, contro quelli, tra i suoi corifei, che vorrebbero imporla come unica forma d'espressione della musica contemporanea. Qui entra in gioco la tesi che ti esponevo sull'esaurimento degli armonici naturali e sulle relative conseguenze. Qualcuno ha scritto che desiderio dell'umanità è il movimento e che la dissonanza non risolta se non sopra a un'altra dissonanza sarebbe l'espressione viva di questo desiderio dell'umanità. Ma su tale argomento fondamentale ho già ripetutamente parlato attraverso la radio e scritto sui giornali. Desiderio dell'umanità è il movimento: il movimento e non l'agitazione. Ed in base alla semplice legge dei contrari, il movimento non esiste laddove non esista il riposo. Così la dissonanza a getto continuo, impiegata come la impiegano i suoi inflazionisti, finisce per perdere il suo potere eccitativo e ne acquista un altro che si identifica, il più delle volte, con la noia. Riassumendo, sono dell'avviso che la dodecafonia potrà rappresentare una formidabile conquista dell'arte musicale contemporanea quando i suoi assertori si decideranno ad affidarle un compito più umile. Essa può esprimere la nostra angoscia, il nostro terrore, i nostri odi, le nostre allucinazioni: se vogliamo, tutti gli effetti psicopatici della nostra mente. Ma questa non è che una parte della nostra vita; e, per di più, la parte malata: e noi non possiamo preferire una parte al tutto. La vita è fatta anche di slanci, di entusiasmi, di bontà, di amore, di serenità, di fede; e fino a che tali voci saranno estromesse dal consorzio dell'espressione musicale, non avremo che un gioco puerile e limitato; un gioco accademico, per il quale un giorno ci stancheremo di usare l'aggettivo *interessante*. Troppe cose *interessanti* ci sono sul mercato musicale odierno e poche, assai poche, che si possono dire: *belle*. Ritornando al tema della dodecafonia, ti dirò che anch'io ne ho fatto e ne faccio uso. Ma mi servo di essa senza esserle asservito. In altri termini, la faccio da signore e non da schiavo; e, a dispetto di tutti i conformisti della modernità, faccio uso, quando mi piace, di tutti i mezzi di cui dispongo. Compresa, se occorre, la diatonica. Mi riterrei ben stolto se, potendo vivere del mio, andassi disperatamente in cerca di un padrone. Eclettismo! Grideranno scandalizzati i

⁴ *Ivi*, pp. 365-6

dodecafonici. Esattamente! Esattamente come furono eclettici Bach e Mozart, i quali si servirono non solo della diatonica e del cromatismo, ma anche dei modi orientali (leggi 6^a napoletana). Come vedi, questa posizione è, per me, vantaggiosissima, in quanto che mi preserva dalla solidarietà dei colleghi, siano essi di parte guelfa o ghibellina. Infatti gli antidodecafonici mi guardano con la faccia scura perché impiego anche la dodecafonia; gli altri mi considerano forse con sufficienza perché non sono succube del loro ricettario. Ma tant'è: sono fatto così. Questo si chiama: fare i propri comodi. E li faccio in quanto che mi piace respirare aria libera. Quanto ai critici, ogni artista risolve per suo conto i propri problemi, all'infuori delle innumerevoli verità con cui lo può illuminare la critica. Orbene: questo non è un testamento (troppo presto a 42 anni!), ma atto di fede nella probità della propria arte. E chi ha fede in sé, cosciente delle proprie forze, non può arrestarsi».

Ho riportato integralmente questo intervento di Margola perché, pur non essendo un testamento poetico, come lui stesso afferma, rappresenta un vero e proprio punto di partenza. Parole dalle quali emerge la figura di un compositore molto aggiornato sulle posizioni dell'avanguardia degli anni cinquanta. Il contenuto di espressioni quali «terreno moralmente devastato» e «gli effetti psicopatici della nostra mente», intendono affermare che la dodecafonia, naturale evoluzione del linguaggio musicale,⁵ è l'espressione più diretta di una presa di coscienza della crisi contemporanea.⁶ L'affermarsi in Italia del linguaggio seriale, con la piena dissoluzione dei riferimenti tonali e formali,⁷ portò a compimento il raccordo della cultura musicale italiana con gli ambienti artistici internazionali.⁸ La dodecafonia, dalla quale fu sempre poco persuaso, apparve inizialmente come il frutto più convincente di una trasformazione radicale ancora in atto. Tuttavia, l'allontanamento da una tendenza arcaizzante intesa quale campo di sperimentazione⁹ anche dai compositori appartenenti alle generazioni successive, lo portò a considerare il linguaggio dodecafonico quale esclusiva espressione d'inquietudini e dissolvenze.

Gli anni cinquanta possono anche essere visti come un importante punto di raccordo tra l'avanguardia storica e quella del secondo dopoguerra. Compositori come Ghedini, Petrassi e

⁵ Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, cit., p. 224

⁶ Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, p. 120

⁷ *Ivi*, p. 119

⁸ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Vol. II, cit., p. 1265

⁹ Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, cit., p. 75

Dallapiccola vengono considerati dalla critica come l'anello di congiunzione nell'evoluzione del linguaggio musicale italiano. E credo sia possibile affermare che anche una figura indipendente come quella di Margola, che Massimo Mila colloca tra le «forze di rincalzo»,¹⁰ abbia contribuito anticipando o, meglio, comunicando l'idea di un «eclettismo» che, sempre partendo da un neoclassicismo caselliano, o per meglio dire di provenienza parigina, diverrà, sotto aspetti più radicali, l'elemento fondamentale della poetica di compositori come Luciano Berio. L'eclettismo è inteso da Margola come un gesto inventivo libero da schemi dogmatici che, pur non avendo provocato mutamenti considerevoli nel suo stile, rappresenta il *mot d'ordre* della sua concezione estetica. Ed è molto interessante osservare con quanta libertà si serva di diatonica e sequenze seriali nel suo *Kinderkonzert n° 1 per pianoforte e orchestra* (1954), il brano forse più conosciuto. A dimostrazione che non esistono limiti all'utilizzo dei mezzi espressivi di cui dispone, in questa composizione alterna passaggi diatonici a sequenze seriali in una soluzione che mantiene una sua saldissima coerenza interna,¹¹ ricordando che, oltre a Bernd Alois Zimmermann (1918 - 1970), il quale cercò di formulare un linguaggio debitore dell'uno e dell'altro codice,¹² anche Benjamin Britten (1913 -1976) fece un uso discontinuo della dodecafonia.

Il 1950 è certamente importante per comprendere l'approccio critico alla serialità, peraltro considerata un'esperienza episodica nella sua lunga parabola artistica. Ma l'aspetto più interessante di questa seconda fase margoliana emerge da un confronto di carattere sincronico con opere ed eventi legati ad altri compositori, anche non italiani, che hanno impresso un solco profondo nella storia musicale del secondo Novecento. Nel 1951 Pierre Boulez inizia la scrittura delle *Structures per due pianoforti*, brano in cui l'organizzazione del materiale sonoro raggiunge livelli forse esasperati. Nello stesso anno, riscoprendo una composizione del 1940, Margola scrive *Possa tu giungere* e, forse pensando alle antiche intavolature, elabora per un'orchestra d'archi le *Antiche musiche di virginalisti inglesi*. Nel 1954 John Cage presenta a Darmstadt 12¹⁵⁵11.677, Margola compone il *Kinderkonzert n° 1 per pianoforte e orchestra*. Nel 1959 Sylvano Bussotti scrive il *Five piano pieces*, Margola compone *Il concerto per la candida pace e*

¹⁰ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, cit., pp. 433-8

¹¹ Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, cit., pp. 224-5

¹² Philippe Albèra in *Le Avanguardie musicali del Novecento*, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 123

Tre epigrammi greci. Appare chiaro quanto, in un periodo in cui l'avanguardia diviene la regola – lo stesso Strawinskij con *Cantata* (1952) approderà alla dodecafonìa -, Margola si allontani dal *milieu* dodecafonico per entrare in una dimensione compositiva in cui sperimenta molte soluzioni formali. Facendo delle risorse tonali un reale campo di possibilità,¹³ dimostra di possedere, in questi primi anni cinquanta, una considerevole autonomia che, ripensando alle tessere del cosmo mitologico, pone la sua seconda fase sotto una luce affatto diversa. L'*Ode italica* e *Il concerto per la candida pace* devono ora essere avvicinati da un'altra prospettiva che, all'interno di una congerie di approcci al materiale musicale, colloca la musica di Margola tra le opere strutturate secondo criteri tradizionali in cui il tempo, «il movimento» come afferma Margola, è sottoposto a regole molto precise.

In un periodo in cui la categoria del «ben composto» è stata definitivamente superata da una continua trasformazione dei mezzi artistici,¹⁴ la presenza di forme romantiche nella musica di Margola deve essere considerata, da un punto di vista diacronico, quale intenso dialogo con una tradizione che, come notato durante l'analisi del *Concerto*, amplia inserendo moduli compositivi di derivazione caselliana. Un felice confronto che, prendendo avvio nel 1948 con l'*Ode*, si conclude nel 1959 con il *Concerto per la candida pace*. Decennio in cui Margola, impegnato nella ricerca della sua vera dimensione compositiva, compie le sue scelte guardando alle potenzialità racchiuse nei portati della tradizione. Il compositore guarda dunque alla sinfonia a programma perché la ritiene particolarmente adatta a esprimere l'idea poetica centrale del suo progetto.¹⁵ Il programma che allega all'*Ode Italica* lo attesta indubbiamente su posizioni neoromantiche, orientando lo storico della musica verso la produzione sinfonica di Franz Liszt, di César Franck, in Italia di Martucci, e alla sinfonia ode beethoveniana.¹⁶ Scelta formale in aperta controtendenza con quanto stava accadendo negli anni del secondo dopoguerra. Mi sembra interessante osservare che i compositori del Novecento, con la sola eccezione di Arthur Honneger, non manifestarono alcuna inclinazione verso la musica a programma, mantenendo nettamente distinto il confine tra

¹³ Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1979, p. 17

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino, 1987 (I ed. 1970), p. 43

¹⁵ Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1982, p. 150

¹⁶ Aaron Copland, *Come ascoltare la musica*, Milano, Garzanti Editore, 1984 (I ed. 1954), p. 147

La presente Ode italica e' stata scritta per il Concorso dell' E IAA
 Pur aderendo in questo lavoro ai criteri della musica a program-
 ma, non ho voluto deliberatamente cristallizzare mediante didasca-
 lie il succedersi delle varie fasi dell'opera. Tuttavia, sin dal-
 l'inizio, il materiale sonoro appare alquanto eccitato. Piccoli
 temi di guerra s'ineggiano in orchestra mentre i bassi oscillano
 su due note come in preda ad un oscuro presentimento. I temi guer-
 reschi prendono man mano risalto e forma concreta. Al N° 4, un ar-
 resto. Una calma lugubre che prelude il successivo scatenarsi di
 tutte il materiale fonico; attraverso fasi alterne di momenti del-
 l'erosi ed eroici si arriva al N° 16 ove tutto appare ormai cao-
 tico e sconvolto. Segue un Sostenuto, un risveglio stupefatto e
 allucinato; poi un Lento Dolerose in cui si prospetta tutta un'in-
 tima, profonda amarezza. Ma la speranza ritorna e, con essa, il t-
 tema eroico iniziale. Riprende così l'ultima tentativo di vitto-
 ria. Ma le spirite e' stanche: i temi si ripetono con una certa
 frequenza; si defermano e infine cedono ad un Calmo accerato.

Il lavoro si chiude su un inciso grave, dolerose, come ad accet-
 tare forzatamente un'amara incognita.

musica e poesia.¹⁷ Nonostante Margola dichiari nel programma dattiloscritto «che pur aderendo in questo lavoro ai criteri della musica a programma, non ho voluto deliberatamente cristallizzare mediante didascalie il succedersi delle varie fasi dell'opera», i riferimenti a idee extra-musicali,¹⁸ che modellano una forma già di per sé molto eloquente, sono molto evidenti. Osservazione che apre uno squarcio sul *modus* compositivo di un compositore che, pensando all'evocazione come principio ispirativo, raramente ha segnalato l'origine delle sue suggestioni letterarie. Tuttavia *Espressioni eroiche per orchestra*, composta nel 1933, dapprima intitolata *Sinfonia di pace*, poi *Poema di Vittoria*, quindi *Visioni eroiche*, come espressamente segnalato nel *Catalogo delle opere*, è indubbiamente frutto degli interessi umanistici di Margola. Soggetti letterari che dovevano riguardare argomenti legati all'epica e credo di poter sostenere con certezza che *Espressioni eroiche*, come affermato nella trattazione sul cosmo margoliano, possa essere considerata, pensando alla sua struttura tripartita, l'archetipo dei moduli a programma delle composizioni più tarde.

L'ascolto del prologo a programma del *Concerto*, riconducibile all'*Ode Italica*, rende immediatamente percepibile la presenza di una narrazione ecfrastica. Tuttavia la guerra, che potrebbe esserne considerata il contenuto, è in realtà l'argomento¹⁹ della composizione. Un elemento costitutivo, che apre nuove prospettive drammatico-musicali, di cui Margola si appropria per realizzare un impianto formale considerabile quale punto di partenza per una narrazione che trova al suo interno un equilibrio sinestetico tra visione e ascolto.²⁰ Nel suo programma Margola intende porre in evidenza i punti salienti della sinfonia dramma²¹ e, in particolar modo, il gioco di rifrazioni che prenderà corpo nelle altre sezioni del *Concerto*.

Margola, in virtù della sua poetica compositiva, non giunse mai ai livelli di decostruzione raggiunti da Luciano Berio. Non intese riformulare i contenuti emotivi delle fonti antiche, ma proporre una rilettura²² in cui tradurre, attraverso una trasposizione

¹⁷ *Ivi*, p. 148

¹⁸ *Ivi*, p. 143

¹⁹ Carl Dahlhaus, *L'estetica della musica*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2009, p. 92

²⁰ Roberto Russo, *Letteratura e musica*, cit., p. 94

²¹ Michel Chion, *La sinfonia romantica da Beethoven a Mahler*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996, p. 50

²² Angela Carone. *Sulle tracce della tradizione. Il repertorio del passato riletto, trascritto e commentato dai compositori del secondo Novecento*, libretto di sala del Festival Claudio Monteverdi di Cremona, XXVI edizione, 2009, p. 81

che va oltre i limiti della forma obbligata, le suggestioni che gli derivavano da fattori extra-musicali.²³ Lo stesso termine concerto, ricordando che la composizione non ne possiede i tratti formali obbligatori, è un esempio molto eloquente di ciò che Margola intende quando si esprime nei termini di «respirare aria libera». Ed è questa libera elaborazione della forma a rendere molto originale il suo approccio al materiale compositivo, circostanza che, in qualche modo, lo avvicina a quanto sta accadendo sulla scena musicale più aggiornata.

Il suo definitivo approccio alla terza maniera caselliana, quella della *Tre canzoni trecentesche*, contribuirà a marginalizzare la sua produzione musicale in uno spazio interestetico. Una dimensione cameristica in cui l'essenzialità delle scritture, la riduzione della durata dei brani, così come la dimensione degli organici orchestrali, colloca le scritture composte in questa seconda fase in un «*point de la perfection*» inteso quale felice incontro tra l'atto compositivo e la percezione degli ascoltatori.²⁴ Spazio in cui Margola è riuscito a riproporre, in una concezione aperta della forma,²⁵ l'idea racchiusa nelle forme tradizionali.²⁶ L'adozione della sinfonia a programma, in conclusione, non è consistita semplicemente nel riprodurre *tout court* le strutture²⁷ di Liszt o di Martucci, con l'attraversamento degli stili Margola ha voluto non solo dimostrare le possibilità racchiuse nella forma ciclica,²⁸ ma fare «atto di fede nella probità della propria arte».

Ed è con il messaggio artisticamente autentico del compositore che intendo portare a termine il presente percorso critico:

«Una vita per la musica e con la musica? Direi proprio di sì. Mi sono impregnato di musica fin da ragazzino. Andavo al pianoforte e mi veniva istintivo di comporre qualcosa. Non sono tuttavia nato da una famiglia di musicisti e non ho avuto particolari spinte, ma neanche ostacoli, in famiglia, a percorrere la strada musicale. Ho così studiato con bravissimi maestri, dapprima Romanini e Capitanio a Brescia, poi, a Parma, con Guerrini, Jachino, Longo. Ho poi avuto contatti e scambiato esperienze musicali con Casella, Pizzetti, Ghedini, Castelnuovo Tedesco,

²³ Aaron Copland, *Come ascoltare la musica*, cit., p. 145

²⁴ Michele Garda, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, cit., p. 95

²⁵ Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 136

²⁶ Philippe Albèra in *Le Avanguardie musicali del Novecento, Enciclopedia della musica*, cit., p. 32

²⁷ Pierre Boulez, *Per volontà e per caso*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1975, p. 23

²⁸ Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 148

Stravinskij, quest'ultimo per me fra i più geniali creatori di musica, vero e proprio monumento musicale. Sono stato educato alla classicità e, pur aperto alle nuove e moderne sensibilità, non ho mai abbandonato, nella mia impostazione di fondo, il richiamo alle forme classiche del comporre. In particolare non sono mai rimasto persuaso dalla dodecafonia, soprattutto dal suo uso totalizzante e indiscriminato. Qualche volta l'ho adoperata anch'io, ma senza genuflessioni e inchini, soltanto quando mi sembrava utile e necessaria per ottenere un determinato risultato espressivo. Farne un uso costante ed esclusivo mi sembra che contrasti con la natura stessa del mio modo di concepire la musica, e che in definitiva limiti la libertà di espressione, rischiando di condizionare la creatività verso nuove forme di accademismo. Rimango della convinzione che il patrimonio musicale di cui disponiamo non debba essere emarginato, ma che sia un'immensa miniera dove il musicista può attingere a piene mani, utilizzando gli strumenti che meglio ritiene utili tra le gamme sonore che fisicamente e storicamente gli si offrono. Nel mio comporre mi sono attenuto a questi principi etici ed estetici: ho cercato di immettere nell'arte un'onda di commozione autentica, una predisposizione d'animo a partecipare ai sentimenti veri, senza aderire al serialismo post-weberniano, allo strutturalismo di Darmstadt o ad altre esperienze aleatorie che, non direttamente riferibili ai principi dell'estetica neoclassica, parevano avere il sopravvento e tendevano a egemonizzare, verso la metà del Novecento, la forma del comporre. Ho pertanto preso le distanze da queste esperienze che non condividevo, ho scelto di rimanere me stesso, di non tradire la mia natura, di non essere quindi falso e forzato, di non comporre per calcolo, di non cercare radicalmente mezzi di espressione e forme nuove. Un noto musicologo mi ha così descritto, ed io senz'altro mi ritrovo nelle sue parole:

«Margola è una natura aperta, schietta, genuina, un musicista che non mente a sé stesso né agli altri, e si manifesta tutt'intero qual è, senza atteggiamenti d'accatto, senza astruse complicazioni volute e intenzionali. La sua Musica è luminosa, ariosa, cordiale, tutta versata nella fervida cantabilità che non esclude la lucidità e la saldezza della trama costruttiva... Si tratta insomma di un compositore sincero e leale che ha costantemente mirato a restaurare nella musica i diritti dell'emozione, della spontaneità, dell'eufonia, senza mai derogare a quelli dell'organicità e solidità dell'ottima fattura; un musicista nel quale intelligenza e appassionamento fanno tutt'uno».

Se una funzione storica può pertanto essere attribuita alla mia musica, penso si potrebbe dire che le mie opere attuano una sorta di cerniera fra il pubblico educato alla musica della grande tradizione, e il mondo della musica contemporanea. In quest'ottica si inserisce anche la mia attività di didatta, impegno che ho profuso per tutta la vita, sia cercando di

portare il pubblico ad avvicinarsi, con coscienza critica, alla musica dotta in genere e a quella contemporanea in particolare, scrivendo musica che, grazie alla forma classica, offre all'ascolto dei riferimenti che permettono di decodificare anche passaggi non usuali, sia per l'impegno da me profuso nell'insegnamento dapprima a Messina e poi nei Conservatori di Cagliari, Bologna, Milano, Roma e Parma, sia infine nel redigere opere teoriche, nelle quali ho trasfuso i frutti della mia lunga esperienza, e nello scrivere brani didattici e composizioni destinati all'esecuzione, volti a far maturare, nei giovani allievi ed esecutori, la sensibilità e l'apertura alle nuove sonorità che sono caratteristiche della musica del 900».

I TESTI

ELEGIA I, X

Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?¹
Quam ferus et vere ferreus ille fuit!

Tum caedes hominum generi, tum proelia nata,
tum brevior dirae mortis aperta via est.

An nihil ille miser meruit; non ad mala nostra
vertimus, in saevas quod dedit ille feras? 5

Divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt,
faginus adstabat cum scyphus ante dapes;

non arces, non vallus erat, summumque petebat
securus varias dux gregis inter oves. 10

Tunc mihi vita foret, valgi, nec tristia nossem
arma nec audissem corde micante tubam!

Nunc ad bella trahor, et iam quis forsitan ostis
haesura in nostro tela gerit latere!

Sed patrii servate Lares! Aluistis et idem,
cursarem vestros cum tener ante pedes. 15

Neu pudeat prisco vos esse e stipite factos;
sic veteris sedes incoluistis avi.

Tunc melius tenuere fidem, cum paupere cultu
stabat in exigua ligneus aede deus; 20

hic placatus erat, seu quis libaverat uva,
seu dederat sanctae spicea sarta comae,

atque aliquis voti compos liba ipse ferebat
postque comes purum filia parva favum.

¹ Albio Tibullo e gli autori del *Corpus Tibullianum*, *Elegie*, a cura di Guido Vitali, Bologna, Zanichelli editore, 1970 (I ed. 1940)

At nobis aerata, Lares, depellite tela, 25
hostiaque e plena rustica porcus hara ;

hanc pura cum veste, sequar myrtoque canistra
vincta geram, myrto vinctus et ipse caput.

Sic placeam vobis! Alius sit fortis in armis, 30
sternat et adversos Marte favente duces,

ut mihi potanti possit sua dicere facta
miles et in mensa pingere castra mero.

Quis furor est atram bellis accersere Mortem?
Imminet et tacito clam venit illa pede.

Non seges est infra, non vinea culta, sed audax 35
Cerberus et stygiae navita turpis aquae;

illic perscissisque genis ustoque capillo
errat ad obscuros pallida turba lacus.

Quam potius laudandus hic est, quem prole parata 40
Occupat in parva pigra senecta casa!

Ipse suas sectatur oves, at filius agnos,
et calidam fesso comparat uxor aquam.

Sic ego sim ! Liceatque caput candescere canis,
Temporis et prisci facta referre senem!

Iterea Pax arva colat! Pax candida primum 45
duxit araturos sub iuga curva boves;

pax aluit vites et sucos condidit uvae,
funderet ut nato testa paterna merum;

pace bidens vomerque nitent, at tristia duri 50
militis in tenebris occupat arma situs.

.....
.....

Rusticus e lucoque vehit, male sobrius ipse,
uxorem plaustro progeniemque domum.

Sed Veneris tunc bella calent, scissosque capillos
femina perfractas conqueriturque fores,

flet teneras subtusa genas; sed victor et ipse 55
flet sibi dementes tam valuisse manus.

At lascivus Amor rixae mala verba ministrat,
inter et iratum lentus utrumque sedet.

Ah lapis est ferrumque suam quicumque puellam 60
verberat! E caelo deripit ille deos!

Sit satis e membris tenuem prescindere vestem;
sit satis ornatus dissoluisse comae;

sit lacrimas movisse satis. Quater ille beatus
quo tenera irato flere puella potest!

Sed manibus qui saevus erit, scutumque sudemque 65
is gerat et miti sit procul a Venere!

At nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,
praefluat et pomis candidus ante sinus!

Chi fu colui che per primo trasse fuori
le orrende spade? Oh come fiero, oh come
veramente di ferro egli ebbe il cuore!

Allor la strage, allor la guerra sorse
per le stirpi degli uomini, e più breve
alla morte crudel la via s'aperse.

O colpa, forse, il misero non ebbe, 5
ma noi volgemmo in nostro danno l'arma
ch'ei ci diè contro le selvagge fiere?

Fu la colpa del ricco oro; non guerre
v'erano quando innanzi alle vivande
si disponeva un calice di faggio;

non fortezze, non v'erano trincee,
e il mandriano placido dormiva
tra le pecore sue variopinte. 10

Oh allor fossi vissuto, e non avessi,
Valgio, saputo le tristi armi e udito
con trepidante cuor trombe guerriere!

Alle battaglie or son tratto, e forse
qualche nemico già maneggia il dardo
che mi si deve figgere nel fianco!

Ma salvatemi voi, Lari paterni! 15
Siete pur voi che mi cresceste, quando
fanciulletto correvo ai vostri piedi.

E non v'incresca d'essere foggiate
in un legno vetusto; in questa forma
abitaste l'antica avita casa.

Meglio, allora, osservavano la fede,
quando in piccola nicchia e in legno sculto
stavasi, adorno rozzamente, il Nume, 20

e pago egli era, o che gli offrisse alcuno
grappoli d'uva o che gli avesse cinto

con un serto di spighe il santo crine;

ed altri, pago nei suoi voti, offriva
focacce, e dietro gli venìa compagna
la figliuolella con un puro favo.

O Lari, e voi tenetemi lontani 25
i ferrei strali! Dalla piena stalla
vi offrirò, rusticana ostia, una scrofa,
ed io le verrò dietro in bianca vesta
con canestri di mirto inghirlandati
e con la fronte, anch'io, cinta di mirto.

Io così vi sia grato! Altri sia forte 30
nelle battaglie, e col favor di Marte
stenda sul suolo i principi nemici,

sì che il guerriero, mentre io beva, possa
poi ridir le sue gesta e su la mensa
disegnare col vin gli accampamenti.

Quale follia cercar nelle battaglie
l'atra Morte! Già troppo ella è vicina
e con tacito piè furtiva avanza.

Oh non mèssi laggiù, non son vigneti 35
floridi, ma v'è Cèrbero feroce
e il lurido nocchier dell'onda stigia;

laggiù, con gote straziate ed arsi
crini, su le paludi tenebrose
vaga la turba pallida dell'Ombre.

Oh come invece è da lodar colui 40
che lenta la vecchiezza sopraggiunge
tra i suoi figli, nell'umile tugurio!

Ei va dietro alle pecore, il figliuolo
segue gli agnelli; quando stanco ei torna,
acqua calda gli mesce, ecco, la moglie.

Così possa esser io! Ch'io vegga bianche

diventar le mie chiome e, fatto vecchio,
narri gli eventi delle età lontane!

E la Pace frattanto abiti i campi! 45
La bianca Pace trasse prima i buoi
sotto i gioghi ricurvi all'aratura;

ella crebbe le viti e chiuse i succhi
dell'uve, perché l'anfora paterna
ai figliuoli versasse il suo vin puro;

per lei splendono vomeri e bidenti,
mentre al buio la ruggine corrode
al soldato crudel l'armi omicide. 50

.....
.....
.....
E il contadino, un poco ebbro dal sacro
bosco tornando, riconduce a casa
col suo plaustro la moglie ed i figliuoli.

Allor le lotte dell'amor son calde,
e la donna si duole delle sue
chiome strappate e della porta infranta,

si duole del bel viso devastato; 55
e anche si duole il vincitor, che tanto
abbiano osato le sue folli mani,

mentre al litigio Amor lascivo detta
le crudeli invettive, e indifferente
se ne sta in mezzo agl'iracondi amanti.

Oh ben di pietra, ben di ferro è quegli
che percuotere può la sua fanciulla!
Dal cielo egli precipita gli Dei! 60

Gli basti averle lacerato addosso
quella sua veste tenue; gli basti
averle sfatto le acconciate chiome;

gli basti farla piangere. Beato
quattro volte chi può con l'ire sue
far piangere una tènera fanciulla!

Ma chi con le sue mani incrudelisca
porti lo scudo, porti i pali, e stia
dalla soave Venere lontano!

65

Vieni, alma Pace, spighe in man recando,
e innanzi ti trabocchino di frutti
le pieghe della tua candida veste!

CONCERTO PER LA CANDIDA PACE
per grande orchestra e voce recitante
Testo dall'elegia I, X di Tibullo

Prologo

Chi fu? Chi fu colui che primo forgiò (1)
le orribili spade?
Forse egli colpa non ebbe, (5)
ché fummo noi a volgere a nostro danno l'arma
ch'egli ci diè da usar contro le fiere.
E ancora fu colpa dell'oro; non guerre
v'erano infatti quando su modeste tavole
stava un calice di faggio;
non rocche; non trincee;
e dormiva sicuro il pastore placidi sonni
in mezzo al numeroso gregge. (10)

(prima sezione musicale)

Alle battaglie or son tratto, e forse (12)
qualche nemico già maneggia il dardo
che figgerà nel mio fianco.

(seconda sezione musicale)

Quale follia cercar nelle battaglie (34)
la squallida morte. Già troppo essa incombe
e con tacito piede avanza furtiva.

(terza sezione musicale)

Quanto invece è da lodare colui (38)
che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie

in modesta dimora.

(quarta sezione musicale)

Orsù a noi dunque vieni o pace feconda,
vieni recando spighe
e trabocchino i frutti dal tuo candido grembo. (68)

(Esodo)

ABSTRACT

Con il presente percorso critico, mi sono proposto di analizzare un particolare aspetto dello stile compositivo di Franco Margola (1908 – 1992). La componente epica del suo personalissimo cosmo mitologico diviene oggetto di un'operazione trasformativa in cui la realtà è parte di un intenso gioco di rifrazioni e allusioni. *Il Concerto per la candida pace per grande orchestra e voce recitante* (1959), su testo di Tibullo, collocato cronologicamente nella seconda fase margoliana, si pone quale sintesi di un intenso apparato di immagini letterarie. La riscrittura dell'elegia I, X di Tibullo, attraverso cui Margola risemantizza il mito della guerra, causa un cortocircuito di archetipi narrativi che, dando luogo a un rovesciamento delle linee di svolgimento dell'elegia, genera un percorso rituale in cui si alternano musica e recitazione.

Il prologo iliadico del *Concerto*, primo blocco di costruzione narrativa, si configura come un poderoso affresco che descrive, secondo un'idea programmatica, l'urto sanguinoso e decisivo degli eserciti. La scrittura orchestrale, rievocando il celebre *tópos* letterario della *teichoskopía* omerica indica, nella sua piena visibilità, la permanenza dell'eroe all'interno della *fabula*. Sarà il silenzio al termine del prologo, tempo zero del dramma, a introdurre, senza vincolo metrico, la vocalità drammatica di una voce recitante che determinerà il brusco contatto dell'ulisside margoliano con la realtà. La *dramatis persona* è qui frutto di una complessa intersezione di piani narrativi in cui l'io margoliano, sovrapponendosi all'io elegiaco, getta uno sguardo extradiegetico su una battaglia da cui emerge la voce di un *kléos* dimidiato, che informa epicamente l'ipertesto. Nel quarto blocco di costruzione narrativa, in contrappunto al ritmo ditirambico dell'*épos* eroico del prologo, l'ulisside compie il suo *nóstos* in un mondo demitizzato. Sezione liminale in cui il genio della lingua poetica, esplorando la metafora greca della soglia, genera un tempo narrativo in cui non è più possibile vedere la morte eroica quale tratto distintivo dell'eroe.

Whit this critical path, I set out to analyse a particular aspect of Franco Margola's (1908 – 1992) compositional style. The epic component of his very personal mythological cosmos becomes a transformation operation object where the reality is a refractions and allusions intense play part. The *Concerto per la candida pace per grande orchestra e voce recitante* (1959), on Tibullus' text, placed chronologically in the second Margola's period, puts itself

like a literaries images intense array. Tibullus' elegy I, X, through which Margola re-thinks the war mith, causes a narratives archetypes short circuit that, giving a treatment lines upsetting, produces a ritual path where music and drama take turns.

The concert iliadic prologue, narrative construction first block, takes form like a powerfull fresco that describes, according to a programmatic idea, the armies sanguinary and decisive collision. The orchestral writing, recalling the omeric *teichoskopía* famous literary *tópos*, indicates, in its complete visibility, the hero stay inside the *fabula*. Will be the silence to the prologue end, the drama zero time, to introduce, without metric wine, a reciting voice dramatic vocality that will determine Margola's ulyssid sharp contact with the reality. The *dramatis persona* is here a narratives planes complex intersection fruit where Margola's *ego*, overlapping the elegiac *ego*, throws an extradiegetic glance on a battle from where emerges a divided *kléos* voice, that informs epically the hypertext. In the narrative construction fourth block, in counterpoint at the prologue heroic *épos* dythirambic rhythm, the ulyssid performs his *nóstos* in a demythicized world. Frontier section where poetic language genius, exploring the threshold greek methaphor, produces a narrative time where it's no more possible to see the heroic death like a hero distinctive bearing.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I

***FRANCO MARGOLA NELLA CRITICA
ITALIANA***

I tratti stilistici di Franco Margola emergono sin dalle prime recensioni databili agli anni trenta del Novecento. Sulle pagine de «*Il Corriere Emiliano*» del 27 maggio 1931, l'anonimo recensore colse la chiarezza espressiva della *Sonata n. 1 in Re*:

«Il Margola ha dimostrato le più felici disposizioni per la composizione, ch  questa sonata   concepita con nobilt , svolta ed elaborata con perizia e chiarezza, cos  nella parte affidata al violino che in quella del pianoforte. Buone le idee musicali e particolarmente riuscito il tempo lento, dove il clima elegiaco, l'atmosfera nostalgica, sono stati disegnati e resi con semplicit  di mezzi e con tocchi di squisito abbandono».¹

Nello stesso anno, sulle pagine di «*Brescia*», Alfredo Gatta riconobbe nella *Sonata n. 1* i tratti di una personalit  compositiva gi  forte e matura:

«Una precisa caratteristica, dote preziosa del compositore Franco Margola,   quella di possedere una personalit  spiccata e distinta. Lo stile   limpido, chiaro, netto, senza alcuna oscillazione di reminiscenze antiche o recenti. In questo suo ultimo lavoro si ha dinanzi tutto una linea disegnata e diretta. Egli possiede un suo sistema, una sua base; omogeneit  e solidit  ornano il tessuto organico della sua Sonata, dalle quali poi muovono, svolte con perizia tecnica efficace, gustose idee musicali. Questa sua specie di "leit-motiv" fulcro della composizione permette al musicista di abbandonarsi a tutte le gioie della variet  ritmica, senza fargli scostare o dimenticare il suo assunto artistico. La Sonata fu ascoltata con grande attenzione dal pubblico».²

A partire dal 1933 numerose testate giornalistiche si interessano delle nuove composizioni di Margola. In particolar modo, delle *Espressioni eroiche per orchestra* scrivono i critici de «*Il Corriere Emiliano*», «*L'Italia*» e «*Il popolo di Brescia*», nel 1937 «*Brescia*» e, nel 1941, «*L'Unione Sarda*». Recensioni del *Quintetto n.1 in Fa diesis per archi e pianoforte*, apparvero, oltre alle testate citate, anche sulle pagine de «*L'Avvenire d'Italia*», «*Il Popolo*» e, in seguito, sulla «*Rivista Musicale Italiana*» del dicembre 1950, in cui Giovanni Ugolini scrisse della vigoria ritmica del *Quintetto*:

«Il Quintetto si pu  definire l'esaltazione dello spirito giovanile. Il primo tempo   aspirazione verso idealit  ancora vaghe, animate per 

¹ Renzo Cresti, *Franco Margola nella critica italiana*, cit., p. 9

² *Ivi*, pp. 9-10

sempre da una calda passione. Il secondo tempo si svolge in prevalenza su un movimento ritmico e melodico ondulato. Al colloquio fra gli strumenti succede un breve momento eroico, che cede a un allontanarsi di voci, alternantesi fra violino e pianoforte, a un placido senso di contemplazione. Il terzo tempo è tutto impeto di giovinezza: al burlesco, appena accennato, segue una schietta festosità, espressa in figurazioni ritmico-melodiche di sapore agreste. Già in questa composizione si notano tratti vigorosi, ritmi maschi e decisi, tecnica sicura, discorso logico, architettura quadrata, senso della misura. Vi si trovano alcune preziosità derivate da Stravinski, quale il contrasto fra gli accordi Do-Mi-Sol e Fa diesis-La diesis-Do diesis eseguiti simultaneamente, ma con tale moderazione che quasi non ce se ne accorge».³

Alfredo Gatta, sottolineando la naturale musicalità che costituisce il substrato espressivo di Margola, recensì il *Concerto per Orchestra da Camera per 25 elementi e violino obbligato* sulle pagine di «Italia» del 30/06/1935 e de «Il Corriere Emiliano» del 09/07/1935:

«Il suo pregio, di constatazione immediata e gradita, è la semplicità, la chiarezza e l'evidenza dell'ideazione. I procedimenti tecnici di questo giovane non portano e non vogliono, credo, portare novità nel campo dei colori e dei toni in cui la modernità spesso, non è che la risultante della nostra diversa sensibilità d'oggi di fronte alle stesse cose di ieri. Margola, compositore moderno, con intelligenza contempla i fattori musicali dell'arte in modo più sereno, più sincero e (nel bel significato del termine) più ingenuo di quanto non accada a parecchi suoi colleghi. Egli perciò non è quasi mai contorto, né involuto; ha spontaneità espressiva e naturale tecnica; soprattutto ha quello che, con una brutta definizione, si può chiamare la "trovata felice" che, in termini più adeguati, significa la fortunata capacità dell'intuizione artistica. Ciò si rivela anche nel concerto che, però, ci sembra piuttosto "un tempo" di concerto; e parrebbe poi di attendere lo "scherzo" e il "finale". Il brano è ben ispirato e ben fatto. Alcune idee, proposte con limpidezza e sviluppate con abilità nel passaggio dal solo all'insieme, sono il tessuto fondamentale di questa specie di elegia musicale: un canto doloroso che sale come una preghiera e si effonde in dolci e imprecise armonie, come un sollevarsi e un piegarsi dello spirito in un respiro che acquista talvolta un'ampiezza religiosa».⁴

³ *Ivi*, pp. 10-11

⁴ *Ivi*, pp. 11-12

Il celebre *Trio n. 2 in La per violino, violoncello e pianoforte* venne recensito sulle pagine di numerose testate italiane. Il 17/04/1935 il critico musicale dell'«*Italia*» scrisse:

«In questa composizione Margola supera la fase della promessa per affermare maturità e talento musicale e capacità contrappuntistica. Il *Trio* è una festa di sonorità, un incalzare elegante di ritmi, un'espressione sincera e avvincente di sentimenti. Egli alterna, avvicenda e fonde i tre strumenti con un equilibrio magistrale ed estrinseca gli elementi lirici, drammatici e coloristici con una tavolozza doviziosa, in cui domina la sua personalità creativa con stile e chiarezza di buona impronta italiana, arieggiante sobriamente a moderne tendenze con una tecnica di buon rendimento».⁵

Fu Casella a inviare a Margola un ritaglio della recensione apparsa su «*Il Resto del Carlino*» del 20/02/1937. L'articolo, a firma di Renato Mariani, pose l'attenzione «sul fervore e la felicità inventiva», sottolineando il temperamento «particolarmente limpido e scaltro nella costruzione musicale». Nel 1950 sulla «*Rivista Musicale Italiana*» Brunello Vittori si occupò con interesse di questo capolavoro:

«Anche in questa composizione troviamo vigoria, forza di dominazione. Nel tempo c'è un'eloquente vocalità del linguaggio strumentale nel declamato, nel grido, in certi richiami selvaggi e boscherecci, specialmente nei colloqui fra violino e violoncello. L'influenza di Pizzetti non si può negare, pur riconoscendo al Margola un'inventiva sua particolare, che non ha mai del plagio, dell'imitazione pedissequa. Robusta l'armonizzazione pianistica, che fa da solido tessuto connettivo tra i due strumenti ad arco. Il secondo tempo, dapprima di vibrante passione, indi pacato, ha qua e là movenze di danza sacra, ispirata. Nel terzo tempo ritorna il Margola della libera personalità, nel gaudio di una vita sana, di un entusiasmo senza freni».⁶

Ed è Ildebrando Pizzetti a scrivere del *Quartetto d'archi n. 5 in Re* sulle pagine dell'«*Eco della Riviera*» del 30/03/1940:

«Il Quartetto, indubbiamente, ha pur esso i suoi difetti o eccessi: per esempio la frequente ricerca, specie nel linguaggio armonistico, dell'insolito, onde l'uso che talvolta diventa abuso, di accordi duri e agri e non sempre gradevoli; ma ha una notevole vitalità ritmica (e perciò

⁵ *Ivi*, pp. 12-13

⁶ *Ibidem*

suggestiva di vita sportiva) che è il segno di forza e giovinezza, ed ha tratti di un cantare italiano schietto quali nessuna delle altre opere di musica da camera correnti offriva».⁷

Anche Gianandrea Gavazzeni si occupò della musica di Margola recensendo l'*Arioso per orchestra d'archi* in un saggio apparso su «*La Rassegna Musicale*» nel novembre del 1940:

«Capire la formazione di Franco Margola può essere non facile. E non lo è, di fatto, per i tanti che continuano a considerarlo nella scia di Casella, caselliano soltanto e basta. Difficoltà di comprensione avvalorata senz'altro da quanto di accidentato e irto e disuguale correva qualche volta nella produzione del musicista, ma causata anche da ragioni pratiche: la mancanza di musiche stampate, sulle quali poggiarsi per un giudizio sicuro, per la scoperta e la conferma di caratteri, per strappare qualcosa di più di quanto non apparisce a certi critici durante la fugace e isolata audizione pubblica d'un numero o l'altro della produzione da camera. Infatti questo *Arioso* da camera è la prima, o la seconda, composizione di Margola che appare alle stampe. Caso davvero strano se si pensa che il nome del musicista è fra quelli che oramai ricorrono frequentemente nel gruppo dei giovani italiani la cui età sta tra i venticinque e i trentacinque anni! Per chi considera il brano in sé, senza conoscere nulla del resto, esso deve offrire un'impressione sicura, e la prova, breve ma piena, di una maturità musicale oramai acquisita, portata a compimento. Partendo da alcune premesse del linguaggio moderno, di quello che ha dato alla modernità le fasi più acute e tormentate, il Margola tende con autentici risultati espressivi a rassodarne la grammatica in una durezza e severità di tratto che giungono qui a dare il segno caratteristico, meglio: il marchio di un carattere, entro fluidità e calore del discorso melodico. Proprio il carattere che il compositore raggiunge come sua affermazione estetica, sua esigenza di vita espressiva. E il brano, per quanti si servono di esso come primo accostamento all'autore, apparirà asciutto e vitale, innervato con un passo sintattico ineccepibile, condotto con ricca eppur spaziata polifonia strumentale. Un brano da diffondere e da eseguire, a tutto arricchimento di un genere orchestrale. Per chi abbia una qualche confidenza con l'attività del giovane compositore bresciano, l'arioso risulta un punto fermo della sua parabola formativa. Gli sbandamenti di altre zone della sua produzione sono risolti, almeno nel caso presente. Si metteva Margola, per il *Trio*, sotto il segno pizzettiano. Lo si aggiustava giustamente a Casella per talune parti dei *Quartetti*. Ora, con l'*Arioso*, puoi dire che i luoghi comuni critici, i punti convenzionali di riferimento si fanno da parte. E risulta chiaro che Margola ha assunto la lezione di

⁷ *Ivi*, pp. 16-17

certi moderni disparatissimi, per quanto essa poteva e doveva servirgli a richiamare, a raccogliere la parte migliore di ogni sua possibilità. Non solo come offerta di strumenti, ma proprio quale raccolta spirituale, intima. Questo è avvenuto, e con l'*Arioso* assai più validamente che con il precedente *Trittico per archi*. E appunto il brano adesso stampato ci dà la misura dei poteri lirici di Margola, della novità per la quale muovere la ricerca di combinazioni di intervalli e di incroci contrappuntistici. Ne viene fuori un lirismo denso, grumoso, attraverso il quale ci sembra di individuare il punto maggiormente personale e più carico di conseguenze che il giovane bresciano abbia finora manifestato. Dove parlare ancora di casellismo, almeno per stavolta, sarebbe insistere nel peccato. Che è cosa diabolica! O almeno sciocca per la musica e per i musicisti! Mentre Margola è avviato, sulle premesse indispensabili al suo lavoro, ad affermare caratteri individuati, nocchiuti e densi, tagliati con vigore lombardo. Lo si vedrà, dopo l'*Arioso*, nel *Quartetto n. 5* premiato quest'anno a Sanremo che ci auguriamo di veder presto stampato. E soprattutto, quando sarà conosciuta l'opera *Il Mito di Caino*.⁸

Sull'opera/oratorio *Il mito di Caino* uscì una nutrita rassegna stampa. Interessante la recensione apparsa su *La Voce di Bergamo* il 30/09/1940, città in cui avvenne la prima rappresentazione:

«Trattandosi del primo lavoro teatrale bisogna riconoscere che questo giovane musicista ha dimostrato del coraggio nell'affrontare un soggetto di tale natura, dove gli elementi simbolici sovrastano in un certo senso l'interesse drammatico della vicenda, di per sé semplice e scarna. Difficile sarebbe tentare una definizione di questo *Mito di Caino*. Non è un melodramma, e non è un oratorio, nel senso tradizionale della parola. Lo direi piuttosto una visione scenica nella quale i personaggi biblici cantano il loro dramma in un'atmosfera di primitivismo, avvolti in un alone sonoro che li trasfigura e ne coglie l'intima essenza».

Il 30/09/1940 anche il critico del «*Corriere della Sera*» recensì la prima dell'opera/oratorio margoliana:

«[...] la prima parte è un severo commento orchestrale al dramma recitato. Soltanto nella seconda, ergendosi con aurorale maestà la figura di Adamo, primo re del mondo, l'opera acquista empio e venustà vocali».

La controversa qualità letteraria del libretto venne sottolineata, il 30/09/1940, dal critico musicale de «*L'Ambrosiano*» che affermò come «la musica di Margola è superiore al libretto». Anche la recensione di Andrea Della Corte apparsa su «*La Stampa*» il

⁸ *Ivi*, pp. 17-19

30/09/1940 parlava dell'esperimento teatrale margoliano in termini entusiastici:

«[...] questo primo saggio teatrale è lodevolissimo. La musica è vivace, calda, con una melodia eloquente al pari dell'armonia e della strumentazione, e, ciò che più importa, aderente alle situazioni sceniche».

Sulle pagine de «*Il Giornale di Brescia*» anche Alfredo Gatta si occupò della rappresentazione:

«[...] la materia letteraria che il poeta bresciano Eduardo Ziletti aveva donato a Margola si basa su cinque *dramatis personae*: e più precisamente un Caino cattivo ma non brutto che ammazza per tragico errore; un Abele dolce, tenero e rassegnato; un'ambigua Ararat (il personaggio è di mera fantasia perché ad esso la genesi non accenna); una Eva oramai madre e non più donna; una Eva stanca e avvilita quale può apparirci dopo il gran peccato; e un Adamo Imponente, severo, massiccio, figura di gran patriarca [...] ciascuno di questi topoi ha la sua caratterizzazione. S'espande essa nella poesia (clima letterario e musicale hanno totale corrispondenza) in libero variar di versi composti con libertà polimetrica i quali usano sempre scelto idioma [...] l'idea musicale è realizzata da una scrittura stretta, serrata, plastica, ossuta e lampeggiante; con la quale canto e orchestra raggiungono, attraverso una forma aperta, una assoluta chiarezza latina».

«*La Rassegna Musicale*», nelle parole del critico musicale Domenico De Paoli, si soffermò sul rapporto fra musica e parola:

«[...] la musica nasce dal dramma, aderisce a esso e lo "prolunga" [...] la scrittura, sempre chiara sia nelle pagine schiettamente melodiche che in quelle più densamente contrappuntistiche, è di una logica inflessibile: lo strumentario è vario ed efficace e concepito sempre in funzione del dramma».

Vittorio Brunelli, attraverso le pagine de «*La Rivista Musicale Italiana*», LII/4 del dicembre 1950, ritornerà sull'opera/oratorio *Il Mito di Caino*:

«L'orchestra, cristallina per trasparenza di sonorità e per lievità di armonizzazione; le voci, declamanti nel canto con quel rigore ritmico, melodico e accentuativo; il pathos [...] la varia distribuzione dei

momenti drammatici, fanno dell'opera un pregevole saggio dell'abilità di Margola».⁹

Gli anni cinquanta inaugurano la seconda fase compositiva di Franco Margola. Di questo periodo sono numerose le composizioni interessanti. Tuttavia la scrittura più recensita rimane il *Concerto di Oschiri per orchestra con due pianoforti concertanti* del 1950. Il 30/12/1950, sulle note di sala del concerto eseguito al Teatro Nuovo di Milano, Riccardo Malipiero scrisse:

«[...] il compositore non ha voluto, come dice il titolo stesso, scrivere un “concerto” in cui i due strumenti avessero una vera parte predominante dal punto di vista espressivo o da quello virtuosistico o formale, anche se i due pianoforti acquistano un loro particolare valore per effetto timbrico. Dal punto di vista grammaticale, il discorso si svolge con varia libertà, anche se con tendenza a un temperato atonalismo».¹⁰

Nella *Partita per orchestra d'archi*, eseguita dall'Orchestra Scarlatti della RAI di Napoli nel gennaio 1959, la forza ritmica e la chiarezza contrappuntistica si sostituiscono a un più lineare sviluppo tematico e armonico, come osservò Gianpiero Tintori in un articolo apparso su «*Musica d'oggi*»:

«[...] tormentata, volta a una particolare ricerca espressiva e a un raffinato cromatismo ci sembra la *Partita*; qui il compositore ha voluto legare i numerosi tempi con un ideale filo conduttore che mi sembra ben ravvisabile nei caratteri melodici e ritmici della composizione. Le varie parti di essa sono estremamente concise, caratterizzate da idee che contano principalmente sulla incisività intrinseca e quasi prepotente, piuttosto che sugli sviluppi che avrebbero potuto generare, in quanto questa *Partita* va intesa come un'unica composizione articolata in più parti e non come vari tempi che si susseguono e fine a sé stessi, come nella tradizione classica, la nostra supposizione viene confermata dal fatto che non vi si trova nessun titolo di danza e perciò, evidentemente, l'Autore ha inteso la parola “partita” con puro significato etimologico e si è tenuto lontano da richiami stilistici e formali, costruendo una sua propria e personalissima espressione».¹¹

Il neoclassicismo margoliano traspare anche dal *Concerto per corno e orchestra*. Il critico musicale de «*Il Mattino*», nell'edizione del 31/07/1962, osservò quanto la «struttura della composizione è

⁹ *Ivi*, pp. 19-21

¹⁰ *Ivi*, pp. 30-31

¹¹ *Ivi*, pp. 35-36

apparsa chiara e piacevole, di solida sostanza». Laura Padellaro, in un articolo pubblicato sul «*Radiocorriere*» dell'agosto 1962, confermò l'opinione del critico de «*Il Mattino*»:

«[...] come in ogni sua altra opera, anche qui Margola fa uso di un linguaggio “in trasparenza”, dove fantasia e invenzione non sono oppresse da gravose architetture, ma sono vive ed evidenti in una veste formale di particolare eleganza e concisione».

Anche «*L'Unità*» del 03/11/1963 recensì l'esecuzione del *Concerto per corno e orchestra*:

«Il *Concerto* ha riconfermato la concezione sonora del compositore bresciano, una concezione insofferente di dogmatismi e di imposizioni. In esso Margola, attraverso una scrittura dove su un impianto ritmico semplice e lineare s'intrecciano i fili di una raffinata trama armonica ed un duttile senso melodico, perviene, soprattutto nella parte finale, alla manifestazione di uno stile epico emergente dall'appassionato e vigoroso fervente ritmico che colora tutto l'ultimo movimento e dall'incisivo accordo fortissimo di tutta l'orchestra su cui si conclude il concerto».¹²

Nino Fara, sulle pagine de *L'informatore* di lunedì 18/03/1963, analizzò approfonditamente la *Sinfonia n. 2*:

«Spirito alacre e indagatore, Margola non è rimasto insensibile ai richiami e ai contagi delle odierne esperienze innovatrici dell'atonalismo e della dodecafonia, e, anzi, vi s'è accostato consapevolmente: ma mentre ha sentito congeniale a sé l'atonalismo e se n'è servito or più or meno, secondo che le sue esigenze espressive gli hanno dettato, invece con la dodecafonia il suo commercio s'è allacciato bensì per diversi anni, e tuttavia – come egli stesso dichiara – in forma assolutamente privata: ossia che ne maturassero i frutti che l'autore giudicasse degni di essere esposti. Non sappiamo che sapore gliene sia rimasto, e a sé stesso abbia confessato *inveni amariorem felle*. Certo si è che in questa *Sinfonia* Margola dimostra di non lasciarsi irretire né dal rigore delle formule prefissate, né dal gusto delle sperimentazioni da laboratorio, aprendosi invece a un'evidente spontaneità. Non è un ritorno agli empiti veementi e alle effusioni aperte dai suoi primissimi lavori, perché ovviamente gli anni e le esperienze non passano invano, ma segna, questa *Sinfonia*, un'esigenza di raccoglimento e una volontà di ascoltare sé stesso. Con l'incisiva tematica, con la maestria del contrappunto, con la flessibilità degli svolgimenti emerge, anche in quest'opera, quella stringatezza di linguaggio ch'è dote costante di Margola, sempre alieno dalle

¹² *Ivi*, pp. 41-42

amplificazioni ridondanti. Dei tre tempi della *Sinfonia* ci sembra che particolarmente il primo sia ricco di parti d'intensa e serrata dialettica tematica e agogica e di validissima struttura contrappuntistica».¹³

L'originalità della *Partita per flauto e archi* (1964), venne sottolineata in un articolo di Bernardo De Muro apparso su «*Il Tempo*» del 04/05/1967:

«Originalissima per fattura musicale e per intonazione melodica, assolutamente libera da influenze esteriori alla personalità artistica del musicista. Margola si scopre a tratti nella sua *Partita*. Il *Preludio* è strutturato tra periodi prettamente margoliani con base ispirativa al Settecento francese; di ciò è un riecheggiamento, a larghe linee, sia sulla *Serpentara*, sia sulla *Ballata* che si compiacciono di spunti sapienti di musica liutistica del Tre-Quattrocento. La *Ballata* e il *Finale* conservano le forme classiche ottocentesche di scuola italiana. In tutto ciò non è assente, mai, lo spirito estroso e “stanco” del Margola. Il carattere nuovo di questa musica per flauto è costituito dal virtuosismo dei passaggi sonori: intervalli larghi e inarmonici; legature aperiodiche con senso proprio; colori senza base normale; tecnicismo meccanico-virtuosistico, che si sviluppa nella *Danza* e in modo particolare nel *Finale*. Insomma è il sovvertimento logico del fraseggio strumentistico, tipico della scuola flautistica. Si può scorgere ancora nella *Partita* un carattere intimo e delicato; un mondo sonoro d'infinita potenza espressiva che si apre con facilità ispirativa ma con severo rigore formale, fino a raggiungere una perfezione armonica e contrappuntistica di prima scuola».¹⁴

L'esecuzione del *Trio per fiati per oboe, clarinetto e fagotto* (1967), avvenuta nel 1989, fu recensita da Fulvia Conter sulle pagine di «*Incontri con la Nuova Musica*»:

«Il *Trio* si segnala per alcune sperimentazioni più audaci rispetto alla produzione precedente. Formalmente Margola è come sempre rispettoso degli schemi e divide il *Trio* in tre movimenti. Stavolta sembra fare più attenzione, invece che all'armonia al contrappunto, oltre che (come al solito) proporre efficaci giochi ritmici che impegnano i tre strumentisti in un dinamismo serrato e sempre vivo nei due tempi estremi. Nel primo brano si possono individuare tre spunti episodici, affidati a ciascuno dei tre, così da farne risaltare egualmente l'importanza anche timbrica. Nell'Adagio l'oboe è il più impegnato: il clarinetto lo sostiene e il fagotto interviene solamente nella parte centrale per accentuarne certa malinconia. Nel Vivace i tre strumenti, in alternanza, si appropriano

¹³ *Ivi*, pp. 42-43

¹⁴ *Ivi*, pp. 44-45

dello spunto principale. Anche qui prevalgono giochi ritmici e il contrappuntismo. Significativa, verso il finale, la scala cromatica discendente di quasi due ottave affidata all'oboe, e non al clarinetto, come può invece suggerire la tradizione jazzistica dalla quale Margola non disdegna di attingere».¹⁵

Il pensiero musicale di Franco Margola traspare anche dai *15 pezzi facili per giovani pianisti*, così come emerge dalla recensione apparsa il 27/02/1981 sulle pagine di «*Bresciaoggi*»:

«[...] costituiscono delle autentiche perle nella letteratura pianistica didattica: le brevi pagine, semplici sotto l'aspetto tecnico per permetterne la lettura agli allievi dei primi corsi, sono però perfettamente compiute dal punto di vista espressivo e ciascuna dipinge, in una forma usualmente tripartita, degli schizzi di vivo interesse musicale».

Anche Maria Rosa Barezzani sul numero di gennaio-aprile 1983 di «*Brixia Sacra*» si occupò dell'interessante studio per giovani pianisti:

«Destinata agli allievi di secondo e terzo corso, la raccolta ha conosciuto e conosce tuttora il favore dei maestri e degli allievi. La brevità dei brani (raramente superano lo spazio di una pagina) non impedisce al Margola di farne delle opere architettonicamente compiute; quando in forma tripartita, i pezzi constano di un'idea iniziale, ripresa con lievi varianti nella parte conclusiva, e di una sezione centrale a carattere diverso. Impostate su una tecnica tutt'altro che impervia, le brevi composizioni richiedono tuttavia una costante attenzione verso i segni interpretativi, in particolare quelli indicanti lo staccato-legato, sul quale elemento si appunta spesso la dinamica del discorso musicale [...] vengono sfruttati aspetti armonici inconsueti, incontri di suoni che, pur rimanendo nell'ambito tonale, tuttavia esulano dagli schemi generalmente proposti all'infanzia ed educano l'orecchio e un nuovo genere di impasti sonori».¹⁶

Mario Dall'Ara in un articolo apparso nel gennaio 1980 sulla «*Rivista Il Fronimo*» individuava nell'*Omaggio a De Falla per chitarra* (1976) i tratti peculiari dello stile margoliano:

«Anche questo *Omaggio* parla un linguaggio tipicamente margoliano: non troviamo in esso né dotti riferimenti né scaltri impieghi di temi del

¹⁵ *Ivi*, pp. 45-46

¹⁶ *Ivi*, pp. 47-48

maestro spagnolo, bensì un parsimonioso uso dei mezzi (al quale si arriva solo con una grande sapienza) e una limpida loquela, frutti della modestia dello spirito e della intelligenza artistica. Formulata in A-B-A questa breve sonata in un tempo solo suona quasi come un clavicembalo scarlattiano con i suoi ritmi esatti e ben accentati lasciando trapelare qua e là sonorità legnose di caselliana memoria. Sorprende, oltre alla già accennata limpidezza e semplicità di questa pagina, la crescente tensione emotiva e la costante attrattiva sia della lettura sia dell'ascolto, pregi che fanno di questa composizione una delle più riuscite del suo autore».¹⁷

¹⁷ *Ivi*, p. 52

ASPETTI DELLA MUSICA PER FLAUTO DI FRANCO MARGOLA

(Trattasi dell'introduzione che Gian-Luca Petrucci, noto flautista, ha posto in apertura del suo saggio sulla musica per flauto di Franco Margola, parte integrante del volume Franco Margola (1908 – 1992). Il musicista e la sua opera di Ottavio de Carli, pubblicato su un inserto monografico di «Fa La Ut» del 2001)

Il susseguirsi delle varie correnti della musica del Novecento ha rappresentato la caratteristica fondamentale del secolo scorso.

Le motivazioni tecniche, espressive, sociali d'ogni filone, pur possedendo di per sé caratteristiche vitali, hanno innescato fenomeni autodistruttivi in parte legati a un personalismo musicale che ha sottolineato l'impossibilità crescente di possedere un mezzo grafico d'espressione e notazione musicale valido e accettato da tutti.

I compositori non si limitarono più a inventare il proprio linguaggio espressivo, ma dettarono codici per comprenderlo e decifrarlo in un susseguirsi di lessici che giunsero all'esperienza più estrema del “*Libre jeu d'ensemble*” ove veniva rivisitata l'improvvisazione in musica, legata al concetto stesso di esecuzione e di emissione sonora.

Negli ultimi trent'anni i compositori hanno ricercato un terreno comune su cui operare e confrontarsi per meglio effettuare un'opera di catalogazione del vastissimo materiale accumulatosi spesso in maniera poco organica o per precise aree geografiche o di tendenze. Dal 1972, anno in cui si svolse a Roma un Symposium Internazionale sulla problematica della grafia musicale, mentre il serialismo ufficiale mandava gli estremi bagliori, iniziò una lenta ma progressiva rilettura della “*Nuova Musica*” e della “*Musica Moderna*” indipendente dalla considerazione dei costanti fenomeni evolutivi.

Prese forma una mutua e aumentata tolleranza, intesa come atteggiamento dinamico, in cui il linguaggio e la fruizione da parte degli addetti ai lavori e del pubblico fu il solo giudice del divenire.

Quindi, finalmente, scelte non unidirezionali, non meditazioni in esclusiva funzione di provocatori risultati fonici, non ipocriti giochi d'iniziazione a un *continuum* di eventi senza fine e senza un fine.

Nascono, oggi, nuove sensibilità antigerarchiche che non amano i discorsi categoriali e trovano oggetto di riflessione nella liberazione del

bisogno creativo, e dei suoi tradizionali significati, considerando ogni mezzo adatto a esprimerlo.

Verrà certamente, più avanti nel tempo, il desiderio e la lucidità necessaria per svolgere un lavoro di rivalutazione e ricollocazione storica dei tanti “*Maestri*” europei, statunitensi e latino-americani che non essendosi “*allineati*” a un lessico vincente furono tenuti in disparte dalla “*intelligenza*” dei compositori d’avanguardia.

Quando si potrà valutare serenamente l’opera di Franco Margola, Ennio Porrino, Mario Castelnuovo-Tedesco, Vittorio Rieti, Lino Liviabella, Guido Turchi, Alessandro Casagrande, Mario Pilati, Vincenzo Tommasini, Giuseppe Savagnone, Giancarlo Menotti, Eugène Bozza, Samuel Barber, Alberto Ginastera, Joaquin Rodrigo e molti altri, appariranno meglio delineate tutte le figure e le sfaccettature di un secolo che ha visto, specie in Italia e nella mitteleuropea, una sorprendente varietà di forme d’espressione musicale.

1921 – 1991 LA FILARMONICA LAUDAMO DI MESSINA¹

(L'estratto della pubblicazione della Filarmonica Laudamo di Messina consente di avvicinare, attraverso le cronache della stampa locale, il momento della nomina di Margola, all'epoca trentunenne, a primo Direttore della Scuola di musica cittadina.

[...] La serietà d'intenti della nascente istituzione² trovava conferma, sempre nel 1939, nella nomina di Franco Margola a primo Direttore. L'allora trentunenne ma già affermato compositore, segnalato alla Filarmonica direttamente da Ildebrando Pizzetti, parve il più adatto a ricoprire l'incarico essendosi distinto, negli anni immediatamente precedenti la chiamata di Messina, per la costituzione presso l'Istituto Musicale di Brescia di un'orchestra formata da elementi locali, al cui concerto inaugurale partecipò quale solista Arturo Benedetti Michelangeli.

«Franco Margola, dotato di ottima cultura classica e letteraria, è anche un applaudito conferenziere e uno spregiudicato polemista. Egli lascia l'Istituto Musicale di Brescia attirato dalle sirene del nostro mare e da quelle della Filarmonica. E poiché a Brescia era riuscito a fondare un'orchestra d'archi stabile con la quale ha svolto fortunata attività presso la Società dei Concerti, così noi potremo mettere a nostro profitto la sua dinamica attività formando un nucleo di orchestrali capaci e sinceri, che aspirino ad elevarsi e a guadagnarsi un sicuro posto. Da ciò alla formazione di un'Orchestra Stabile della Filarmonica il passo è breve: e dalla Stabile della Filarmonica all'Orchestra per il Teatro Vittorio Emanuele, non c'è che da uscire da una porta per entrare da un'altra».

Così commentava la stampa locale l'avvenuta nomina di Margola, non mancando di apprezzare il sostegno offerto dalle

«gerarchie locali, con il Prefetto Ciamponi alla testa, il Podestà, il Preside della Provincia, il Provveditore agli Studi che con vero spirito di civismo hanno generosamente provveduto alla vita della scuola stessa, nuova perla amorevolmente raccolta e maternamente vigilata dalla Filarmonica Laudano, sotto l'egida dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista e in obbedienza agli ordini del Federale, animatore entusiasta di tutto ciò che è necessità del popolo messinese, per dare opportunità ai giovani di seriamente studiare, con severo metodo, per conseguire un diploma senza bisogno di allontanarsi dalla propria casa».

¹ Carlo de Incontrera, Alba Zanini, a cura di, *1921 – 1991 La Filarmonica Laudamo di Messina*, s.l., s.d., pp. 166 – 168.

² La Scuola di Musica fondata nel 1938 per la formazione di un corpo orchestrale e corale per il massimo teatro cittadino.

Intorno a Margola si riuniva subito un piccolo gruppo di docenti quali Alessandro Gasparini per la Composizione, Carmelo Ainis per il Violino, Mariella Cucinotta per il Pianoforte e Armando Nerilli per il Canto, che già al termine dell'anno scolastico 1940-41 presentavano alla città, nel saggio finale della Scuola di Musica Antonio Laudamo, i risultati tangibili del loro operato. [...] Intanto al termine dell'anno scolastico 1940-41 Franco Margola, chiamato per chiara fama al R. Conservatorio di Musica di Cagliari quale docente di Composizione, lasciava la direzione dell'istituto messinese.

DIALOGHI MUSICALI CON FRANCO MARGOLA¹

D. Le farebbe piacere raccontare ai lettori l'evoluzione della Sua vita artistica?

R. Sì, ho cominciato gli studi musicali a 8 anni, studiando il violino e contemporaneamente lo studio dell'armonia e contrappunto. Ho vinto circa 12 concorsi di composizione, ho lavorato intensamente ed ho composto anche un'Opera (maiuscolo nel testo) *Il mito di Caino* su libretto di Edoardo Ziletti che fu rappresentata a Bergamo nel 1940 e diretta da Gavazzeni, l'Opera ebbe un notevole successo ed è stata trasmessa più volte dalla RAI-TV. Ho la fortuna di aver studiato il violino e conosco bene la tecnica degli archi con tutti i loro segreti, scrivo bene per pianoforte, anzi ricordo che il mio *Kinderkonzert* per pianoforte e orchestra me lo ha suonato Benedetti Michelangeli alla Fenice di Venezia, in prima esecuzione ed ora questo concerto è presentato frequentemente dagli allievi all'esame di diploma di pianoforte. Per concludere continuo con grande passione il mio lavoro.

D. Lei come esprimerebbe verbalmente il concetto della sua Arte?

R. Se vuole, potrei leggerle alcune righe tratte dalla *Storia della Musica* di Antonio Capri... dunque vediamo, a pagina 189 dice così...

«Margola è una natura aperta, schietta, genuina, un musicista che non mente né a sé stesso né agli altri, e si manifesta tutt'intero qual è, senza infingimenti, senza atteggiamenti d'accatto, senza astruse complicazioni volute e intenzionali. La sua Musica è luminosa, ariosa, cordiale, tutta versata nella fervida cantabilità che non esclude la lucidità e la saldezza della trama costruttiva».

D. Grazie, molto bella questa descrizione e direi assolutamente realistica! Ora mi dica, come è nato il suo interesse nei riguardi della chitarra?

R. È nato per l'insistenza di Renzo Cabassi, insegnante di chitarra al Conservatorio di Parma. Inizialmente ero terrorizzato all'idea perché della chitarra conoscevo a malapena l'accordatura ma poco per volta provando e riprovando sono riuscito a scrivere bene.

D. Fra i compositori di opere chitarristiche qual è quello che attira maggiormente la sua attenzione?

¹ Domenico Lafasciano, «Notiziario tecnico professionale dell'Accademia della chitarra classica», numero 60 – anno XVI, aprile – giugno 1985

R. Indubbiamente solamente H. Villa Lobos.

D. È molto difficile trovare delle composizioni per chitarra che siano musicalmente interessanti ma che allo stesso tempo non richiedano un virtuosismo tecnico elevato. Lei, a mio parere, ci è riuscito egregiamente, quel è il Suo segreto?

R. Perché io ho una cultura da musicista, io non conosco solamente la chitarra, ora uno che ha studiato profondamente i grandi musicisti del passato scrive differentemente da chi conosce solamente la chitarra!

D. Sì, certamente, però magari forse c'è qualcosa in più, io so per esempio che Federico Moreno Torroba si aiutava tracciando su di un foglio un esacordo e rappresentandovi graficamente la varie posizioni ideate, praticamente usando il sistema di scrittura (intavolatura) usata anticamente dai liutisti e vihuelisti. Forse anche Lei adotta un tipo di sistema analogo?

R. No. Probabilmente si tratta d'istinto, naturalmente però prima di offrire alla stampa una mia composizione, mi rivolgo al chitarrista esperto che eventualmente può farmi rilevare qualche punto da ritoccare. Sa! Talvolta mi sembrava di scrivere dei passi diabolici, molto difficili ma che poi in realtà si rivelavano sulla chitarra di una facilità estrema oppure viceversa, comunque come dicevo è consigliabile rivolgersi sempre allo specialista dello strumento.

D. La Sua Musica ispira un mondo favoloso e poetico, ma che sembra lasciare intuire velatamente una sensazione di serena malinconia. Si tratta di una mia sensazione, oppure ciò rispecchia un angolo nascosto del Suo animo?

R. Qui per rispondere ci vorrebbe un alto psicologo... senta, io come salute sto benissimo, per me l'ispirazione è uno stato di salute che dà al musicista la facoltà di scrivere. Forse c'è nelle mie composizioni un facile ricadere sulla vena malinconica, questo è il mio modo di scrivere ma niente di più. Le ripeto io sto bene, l'unica cosa di cui mi lamento è la situazione anagrafica, sono nato nel 1908!

D. Quali sono i suoi progetti musicali per il futuro?

R. Non vorrei vivere di rendita, sugli allori! Voglio continuare ad evolvermi, fare sempre meglio e ciò che ritengo più importante, continuare intensamente il mio lavoro.

D. Che consiglio vorrebbe dare ai giovani studenti di Musica?

R. Di pensarci quattro volte e poi possibilmente cambiare mestiere. La musica è una specie di palla al piede, se Lei smette di studiare per una settimana quel dato strumento, comincerà a stonare, fare errori ecc. Invece se Lei è un pittore, ciò che ha fatto di bello

rimane, se è un poeta i suoi scritti rimangono, invece il musicista deve continuamente studiare per non perdere i risultati ottenuti.

D. Quindi, in breve, Lei afferma giustamente che chi vuol studiare uno strumento musicale dovrà ricordarsi che lo aspettano un mare di difficoltà, sacrifici, perseveranza...

R. Sì, Lei sa che ci sono dei musicisti con una sensibilità infallibile ma che ciò nonostante continuano a ricercare la perfezione non accontentandosi mai dei loro risultati, veda ad esempio Michelangeli.

FRANCO MARGOLA¹

Franco Margola è nato a Orzinuovi (Brescia) nel 1908. Ha studiato violino con Romano Romanini e armonia e contrappunto con Isidoro Capitanio all'Istituto Musicale Venturi di Brescia. Quindi ha frequentato il corso di composizione al Conservatorio di Parma dove ha avuto come insegnanti Guido Guerrini, Carlo Jachino e Achille Longo. Ottima guida gli fu in seguito Alfredo Casella dai consigli del quale trasse prezioso insegnamento. Vincitore di numerosi concorsi nazionali di musica (12, per l'esattezza), nel 1938 gli fu offerta la direzione del Liceo Musicale di Messina. Da qui passò, dietro concorso, come titolare alla cattedra di composizione presso il Conservatorio di Cagliari. Oltre che a Cagliari, insegnò al Conservatorio di Bologna, a quello di Milano e a quello di Roma. Attualmente è direttore del Conservatorio di Cagliari. «Autore dell'opera *Il Mito di Caino*» si legge sul Dizionario di musica di Allorto-Ferrari «di un *Concerto* per orchestra da camera, di due *Kinderkonzerte* per pianoforte e per violino e orchestra», di altre composizioni per orchestra, conta all'attivo anche una foltissima produzione da camera, specialmente strumentale». La *Storia della dodecafonia* di Roman Vlad (ed. Suvini Zerboni, Milano) scrive di lui che «partì da un neoclassico diatonicismo (i suoi più apprezzati lavori neoclassici sono i cinque *Quartetti* scritti tra il 1935 e il 1938) per orientarsi in questi ultimi anni verso la dodecafonia in virtù di quello che lo stesso compositore considera come *un processo di naturale evoluzione*». Pur considerando il suo attuale linguaggio come atonale, Margola non si inibisce di alternare, anche nell'ambito della medesima composizione, tratti puramente tonali a passaggi non tonali, e procedimenti diatonici a stilemi dodecafonicici, a dimostrare, come egli stesso asserisce, che non vi sono né limiti né incompatibilità di mezzi espressivi là dove sussista una logica del pensiero musicale». Dal che si può dedurre che la grammatica musicale di Franco Margola si impegna in un'operazione non dissimile da quella che caratterizza le prospettive linguistiche di Frank Martin e di Giorgio Federico Ghedini, intese, come appunto quella di Margola, ad accogliere in un contesto «originale» tutte le esperienze del panorama linguistico musicale che non siano in contrasto con la «logica» del pensiero musicale.

¹ Giovanni Ugolini, «*Biesse*», mensile indipendente di vita bresciana e nazionale, Anno III, n. 22, gennaio 1963, pp. 31-32

- *Lei ha svolto – abbiamo chiesto a Franco Margola – un’attività musicale applicata a vari settori della cultura musicale: composizione, insegnamento, direzione d’orchestra, critica musicale. Quali di queste attività le ha dato le maggiori soddisfazioni?*

- I vari settori in cui ho esplicato la mia attività di musicista non possono essere conglobati in un’unica fonte di giudizio. Credo di aver fatto tutto con molto impegno e mi lusingo di non aver fatto tutto male. Va da sé che le maggiori soddisfazioni mi sono venute dalla composizione musicale, la quale riserva, nell’atto stesso della creazione, emozioni che ritengo insostituibili.

- *Quali sono i motivi storici o personali, che l’hanno spinto a modificare alcune particolarità del suo modo di scrivere musica dai tempi della giovinezza ad oggi e per quali ragioni pensa di non avere comunque abdicato all’originalità stilistica?*

- I motivi che mi hanno spinto a modificare alcune particolarità del mio linguaggio musicale non sono da ricercarsi nell’adesione parziale, o tanto meno complessiva, alle varie nuove correnti. Credo di aver obbedito principalmente a quell’interiore istinto di rinnovamento che è strettamente connaturato alla personalità di un musicista che non sia sordo all’evoluzione dei tempi. Quali siano le componenti del linguaggio musicale cui ogni musicista perviene, è cosa assai difficile da scoprire. Credo però, per quel che mi riguarda, di essermi discostato assai raramente da quei presupposti di sanità morale per cui ho sempre rigettato tutto ciò che avesse sapore esclusivamente intellettualistico.

- *Nella «Storia della dodecaфонia» di Roman Vlad lei viene citato fra quei compositori che si sono accostati al metodo dodecafonico. Ritiene legittima questa valutazione?*

- Dopo sei anni di ricerche nell’ambito della dodecaфонia qualche cosa è pure rimasto nella mia formazione linguistico-musicale, e talvolta la ricerca della nota nuova mi conduce, non del tutto inavvertitamente, a strutture «seriali». Ciò nonostante il senso basilare della tonalità non risulta soffocato nella mia produzione. Io credo fermamente che l’unica guida sicura per ogni artista debba consistere nel potere creativo dell’artista stesso.

- *Le vicende della musica del nostro secolo non sono molto chiare a tutti. Lei che ne è stato uno dei protagonisti, può illustrare qui brevemente la linea maestra attraverso la quale è passata l’evoluzione storica della musica dalla generazione dell’ottanta ad oggi?*

- Nelle sue varie vicende, la musica, in questi ultimi decenni ha

assunto atteggiamenti così contrastanti e così antitetici da non poter rendere possibile una valutazione generale e organica. Per quello che mi riguarda, credo di aver preso atto di tutto quello che succedeva. Ma «criticamente»: cercando, cioè, di mantenere intatta la mia integrità morale di musicista fondamentalmente sano.

FRANCO MARGOLA¹

Il compositore bresciano Franco Margola si è serenamente spento a Nave il 9 marzo 1992, all'età di 83 anni. Era nato a Orzinuovi il 30 ottobre 1908 e aveva avuto ottimi insegnanti: Romano Romanini, Isidoro Capitanio, Guido Guerrini, Carlo Jachino e Achille Longo.

Margola, a sua volta, svolse una straordinaria attività didattica, insegnando nei Conservatori di Brescia, Messina, Cagliari, Parma, Bologna, Milano e Roma.

Le sue composizioni – con alcune delle quali vinse parecchi concorsi – sono pubblicate dalle principali case editrici, vengono eseguite spesso da interpreti anche prestigiosi e riscuotono sempre ampi consensi di pubblico e critica.

Franco Margola può essere definito, senza ombra di dubbio, uno dei più grandi compositori bresciani di tutti i tempi, per la quantità e soprattutto per la qualità dei suoi lavori.

Consultando il catalogo completo – in via di ultimazione – delle sue composizioni (voluto con entusiasmo e amore dal figlio, Alfredo, e realizzato con impegno e competenza dal musicista Ottavio de Carli), veniamo a conoscenza di tutte le informazioni utili per inquadrare la storia di ogni singolo brano, ed è una sorpresa scoprire anche solo il numero di queste composizioni: circa 800 (!) fra quelle pubblicate (ancora in commercio o fuori catalogo) e quelle inedite.

Si tratta di musica vocale (opere e liriche per canto e pianoforte), ma soprattutto strumentale (sinfonica, solistica e cameristica per ogni tipo di ensemble), che attende esecutori preparati e sensibili per risuonare nuovamente nella nostra città e nel mondo.

Le composizioni di Franco Margola piacciono sempre – lo si è visto anche nel recente passato – e non solo agli “addetti ai lavori”, ma anche ai semplici appassionati (che poi sono i “giudici” più credibili in quanto alieni per lo più da faziosità o snobismi).

In che cosa consiste il successo delle composizioni di Margola?

Essenzialmente esso è dovuto alla scelta di un linguaggio moderno sì, ma sempre comunicativo (Antonio Capri nella sua *Storia della Musica* definisce “luminosa, ariosa, cordiale” la musica di Margola), sorretto da una superba conoscenza di tutte le risorse armoniche e contrappuntistiche e inquadrato in “forme” sempre ben proporzionate.

¹ Raffaele Carugati, «*bresciaMUSICA*», Anno VII n° 31 – Aprile 1992, p. 2

Scriveva Vittorio Brunelli sulla «*Rivista Musicale Italiana*»:

«E le giuste proporzioni delle varie parti d'una composizione sono fissate sempre con preciso intuito e con ponderata meditazione. E le sue, non sono mai chiacchiere vane, blateramenti inutili per tirare avanti il discorso; ma sono come parole necessarie, insopprimibili, concettose, formanti un discorso rigorosamente logico, nobilmente elegante, sempre avvincente per elevatezza del pensiero, per intensità di passione, per immediatezza di comunicativa».

Qualcuno ha trovato nelle composizioni margoliane alcune suggestioni da Pizzetti e Casella (Margola spesso dichiarava di averne subito l'influsso), altri hanno trovato spesso echi debussyani e raveliani (e dicono le stesse cose quando parlano della musica di Manenti), altri ancora vedono qualche atteggiamento stravinskiano e io vorrei aggiungere altri due nomi all'elenco dei compositori che maggiormente hanno influenzato la sua musica: Bach e, per restare nel nostro secolo, Hindemith. Tutte queste osservazioni hanno qualcosa di vero e non sminuiscono affatto il valore delle sue musiche (ogni grande compositore ha subito il fascino di qualche suo predecessore).

Quello che ci interessa però sottolineare è che Margola ha uno "stile" tutto suo, personalissimo e inconfondibile (quello che manca a tanti suoi pur validi colleghi): se ben eseguito, lo riconosciamo già dalle prime note.

IL CATALOGO DELLE OPERE DI FRANCO MARGOLA¹

Durante la sua vita a Franco Margola non sono certo mancati riconoscimenti e larga notorietà. Dopo la sua morte, avvenuta il 9 marzo 1992 a 83 anni, l'attenzione verso la sua opera da parte di strumentisti, compositori e musicologi ha avuto ulteriore incremento. Prova ne sono le pubblicazioni del volumetto *Il linguaggio musicale di Franco Margola*, a cura di Renzo Cresti, nel febbraio 1995, e dei due volumi di Ottavio de Carli, editi dalla Fondazione Civiltà Bresciana rispettivamente nel febbraio 1993, *Franco Margola, catalogo delle opere*, e nel giugno 1995, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*.

Questi ultimi altro non sono che la pubblicazione della tesi di laurea in Musicologia che lo stesso de Carli ha sostenuto presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, nell'anno accademico 1992/93. Il primo volume consiste in un catalogo dell'opera omnia di Margola, mentre il più recente vuole essere una biografia ricca di spunti analitici che, ripercorrendo i momenti salienti della carriera del compositore, chiama in causa i protagonisti della vita musicale italiana e bresciana che con lui hanno avuto rapporti sia amichevoli sia professionali: dai suoi primi maestri Romano Romanini e Alfredo Casella a Camillo Togni, da Ildebrando Pizzetti e Gianandrea Gavazzeni ad Arturo Benedetti Michelangeli (acclamato esecutore del *Concerto* e del *Kinderkonzert*): viene insomma tracciato un quadro globale non solo della figura di Margola, ma anche dell'ambiente in cui si trovò a operare, soprattutto durate gli anni del fascismo. Il valore della biografia di de Carli, più che nella ricostruzione della vita di Margola di per sé poco ricca di avvenimenti eclatanti, risiede in parte nell'analisi di numerosi estratti delle composizioni più significative e, soprattutto, nella pubblicazione di dichiarazioni programmatiche dello stesso Margola contenute in interviste, conversazioni e scritti, spesso inediti, rinvenuti da de Carli nello studio personale del compositore. Dichiarazioni che dimostrano come Margola, cresciuto sotto l'influenza dei vari Casella, Pizzetti e Dallapiccola, non condivise le ansie innovatrici dei compositori di lui poco più giovani, come Togni, Maderna, Berio e Nono che, assidui frequentatori dei *Ferienkurse* di Darmstadt, si affermarono negli anni '50 come seguaci del serialismo integrale.

¹ c.b., «*bresciaMUSICA*», Anno XI n° 53 – ottobre 1996, p. 2

Margola infatti si esprime in modo drasticamente negativo riguardo alla tecnica dodecafonica già in un'intervista rilasciata a Mario Refolo il 9/11/1949:

«[...] ti dirò che la dodecaфонia come arte musicale a sé stante la considero semplicemente deplorabile. È invece elemento di estrema potenza come mezzo di espressione. Bisogna però che essa, per dar vita a una forma d'arte che non sia espressione di angoscia, di abbruttimento, dell'abnorme insomma, riesca a fondersi con la diatonica e con il cromatismo[...].».

Secondo questa concezione, quindi, l'uso dei dodici suoni deve essere semplicemente un modo per variare e allargare temporaneamente un decorso più o meno blandamente atonale, proprio come una soluzione armonica molto tensiva in un contesto tonale, ma non deve diventare sistematico poiché ne andrebbe della sua musicalità e identità dell'opera.

«[...] la dodecaфонia – ebbe a dichiarare proprio a De Carli in una delle sue interviste – è finita, è morta senza mai essere vissuta, non ha mai dato niente di buono. E sa perché? Perché con la dodecaфонia un italiano è come un cinese, tutti scrivono allo stesso modo».

Queste confessioni, consapevolmente anacronistiche, sulla sua estraneità alle avanguardie degli anni '50, sono un punto di partenza illuminante per capire il linguaggio di Franco Margola: la commistione di tecniche tonali, politonali, seriali, spesso sviluppate su schemi formali ancora classici sono ciò che egli stesso in una lettera indirizzata probabilmente a Vittorio Brunelli definisce "Eclettismo [...] esattamente come furono eclettici Bach e Mozart [...]". Questo si chiama fare i propri comodi, e li faccio in quanto mi piace respirare aria libera".

De Carli conclude il suo libro, voluminoso (382 pagg.) e documentatissimo, riportando integralmente alcuni scritti estetico-letterari del M° Margola che, insieme a due saggi di Giuseppe Fricelli e Gianluca Petrucci, contribuiscono a delinearne compiutamente la personalità.

LE AVANGUARDIE STORICHE E LA MUSICA BRESCIANA 1¹

(Pubblichiamo la prima parte del testo dell'intervento di Daniela Cima in occasione di una recente iniziativa della VI Circoscrizione di Brescia).

Prendo l'avvio da Franco Margola, di cui tuttavia non riferirò in modo diretto, bensì per la traccia profonda che ha lasciato in eredità a molti musicisti della nostra città di cui fu maestro.

Fra loro annoveriamo Camillo Togni e Giancarlo Facchinetti, dei quali nel corso della recente iniziativa a cura della VI Circoscrizione sono stati eseguiti rispettivamente la *Sonata per flauto e pianoforte* del 1954 e *Hügelchen*, un brano del 1978 rielaborato nel 1983 per lo stesso organico della *Suite op. 29* di Arnold Schoenberg, anch'essa in programma. L'accostamento al creatore della dodecafonia non è casuale, perché sia Togni sia Facchinetti hanno ritenuto, e il maestro Facchinetti lo ritiene tutt'ora, che Arnold Schoenberg sia stato il loro padre spirituale per il comporre, per la visione più generale dell'arte e per le concezioni estetiche.

Ben più significativo di un semplice aneddoto, è il caso di riferire l'episodio relativo alla prima esecuzione a Venezia, nell'autunno del 1938, del *Trio* di Margola da parte di Casella, Bonucci e Poltronieri; episodio che, aiutandoci a comprendere quanto Casella stimasse Margola, costituì per quest'ultimo, allora insegnante di Togni, l'occasione per presentare al maestro il giovane allievo. In quel momento Casella era una delle maggiori personalità della musica in Italia: pianista eccezionale, concertista e didatta (deteneva infatti la cattedra di Alto perfezionamento a S. Cecilia a Roma), compositore tra i più affermati del nostro paese e organizzatore instancabile. Da quel momento Togni divenne suo allievo. Si recava a Roma durante l'inverno e a Siena durante l'estate per seguire i corsi della Chigiana.

Questo passaggio di consegne riveste un rilievo particolare perché consente di comprendere quanto Margola fosse rispettoso della personalità dei propri allievi e li spronasse a cercare guide più adatte, anche se ciò comportava mettersi da parte. Sin da ragazzo Camillo Togni aveva mostrato una personalità musicale forte e assai diversa da quella di Margola (chiaramente indirizzata a una poetica neoclassica), una natura che sconvolgeva il suo ancor giovane

¹ Daniela Cima, «*bresciaMUSICA*», Anno XV, n° 72 – giugno 2000, p. 3

maestro. Ma anche Casella era compositore neoclassico, e ci si può domandare perché Togni gli venisse proposto quale allievo. La risposta sta nel fatto che il musicista torinese veniva stimato come didatta di altissimo valore, di eccezionale personalità e di grandissima generosità, aperto alle esperienze più diverse, anche perché da giovane si era accostato alle vanguardie, e Margola sapeva con certezza che avrebbe cercato in tutti i modi di coltivare il talento di Togni, senza pretendere di forzarlo su strade non sue.

Camillo Togni era nato nel 1922. Alla fine degli anni trenta, in Italia come in Europa, si viveva in pieno Neoclassicismo e la dodecafonia, che Schoenberg dagli anni venti stava elaborando, era considerata un'esperienza conclusa. Molti musicisti del nostro paese pensavano che essa non fosse adatta agli italiani perché la nostra musica è fatta di freschezza, inventiva, fantasia, qualità ritenute lontanissime dalla presunta aridità dodecafonica. In quel periodo – e anche prima, grazie a musicisti come Malipiero, Respighi, Pizzetti e altri – si era via via recuperata una tradizione strumentale legata all'antica musica italiana, e quindi si diceva: “Che cosa abbiamo a che fare noi con la dodecafonia? Essa è un esperimento che riguarda il mondo tedesco, noi non siamo interessati a seguirla”. In effetti l'ottica europea del tempo era questa.

Con l'avvento del nazismo Schoenberg, in quanto ebreo, aveva dovuto emigrare negli Stati Uniti; le sue partiture e quelle dei suoi allievi erano state messe al bando dal nazismo, gettate al rogo, reperirle era difficile e anche pericoloso. Camillo Togni raccontava che, quando andava ai corsi di perfezionamento presso l'Accademia Chigiana di Siena, gli allievi dovevano nascondere le partiture dodecafoniche, ma Casella consentiva loro di studiarle e diceva: “Se arriva il federale facciamo finta che sia musica di Anonimi!”

C'è da tenere presente che negli anni trenta, in Europa, era stata decretata la morte di tutte le forme d'arte giudicate vicine all'espressionismo, a sua volta bandito come arte degenerata. Intellettuali e scrittori di grandissima levatura – pensiamo soltanto ai due Mann, Musil, e Brecht, ai filosofi Husserl e Benjamin, ai musicisti Eisler, Krenek, Bartók – erano costretti a emigrare e ciò aveva provocato lo svuotamento della cultura europea: agganciarsi a una tradizione come quella dodecafonica era considerata una stranezza rischiosa. Camillo Togni vi era approdato molto presto. Aveva circa diciotto anni ed era un ragazzo molto propenso a coltivare la sua sensibilità con convinzione e intensità: studiava filosofia, pianoforte (fu alunno, dopo Anfossi, di Arturo Benedetti Michelangeli), e aveva trovato interesse e attrazione potente per la

tradizione musicale che precedeva la seconda Scuola di Vienna. E qui mi riferisco soprattutto a Brahms, a Wagner, coloro che hanno preceduto la nascita dell'atonalismo e del metodo dodecafonico di Schoenberg.

Lo studio dei classici è una costante della musica bresciana, e la tradizione è sempre stata intesa come qualcosa non da spaccare, da stravolgere, bensì da sviluppare. Nonostante la sua musica all'ascolto non abbia nulla a che vedere con ciò che comunemente si intende come tradizione – ossia il tonalismo – Camillo Togni si riteneva un continuatore di quella linea che da Bach porta a Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler, fino a Schoenberg, Berg e Webern.

Su questo punto Giancarlo Facchinetti è dello stesso avviso, nel senso che nella sua musica vive la tradizione complessiva musicale e, pur ponendo la dodecafonia al centro del proprio metodo compositivo, al suo interno ha assorbito comportamenti che fanno riferimento a tutto il passato.

A questo proposito: oltre a essere grande didatta in grado di capire le inclinazioni dei propri allievi, Margola sapeva indurli ad allargare i propri orizzonti culturali ed estetici, (fu lui a presentare il giovane Togni a Luigi Rognoni) e a lavorare con passione sulla tradizione. Sotto la sua guida Camillo Togni affrontò Bach, in modo particolare le opere organistiche, Brahms, Beethoven, Chopin, tutto il repertorio dell'Ottocento: sul pianoforte, a casa, aveva tutti i grandi autori a sostenerlo nel percorso che stava seguendo. Ricordo *Omaggio a Bach* (1951), le due *Partite corali per pianoforte* su corali di Bach (1948 e 1976), dette “trascrizioni” solo per comodità, e i *Corali per orchestra* (1980); una trascrizione giovanile per pianoforte di *Verklärte Nacht*. Ancor più le opere della maturità ispirate al Lied di Heine e Schubert *Du bleicher Geselle*, tra le quali si trova anche il brano *Doppelgänger* (1987) per quattro chitarre, che dal Lied trae il proprio titolo, ma dal duetto dei Puritani di Bellini “Suoni la tromba e intrepido” trae il proprio materiale. Dal passato scaturisce una strumentalità del tutto moderna, che trasfigura il dato della tradizione. Trovo utile farvelo ascoltare, accostandolo ai *Contrappunti* di Margola per tre chitarre, perché immediatamente si può sentire la divergenza delle strade intraprese dai due musicisti e, tuttavia, la coerenza e la chiarezza di entrambi. Si coglie subito la paternità di Margola in questi Contrappunti, perché Margola è inconfondibile e non solo Togni, nessuno dei suoi allievi gli assomiglia.

A proposito del rapporto con la tradizione leggo ora un pensiero di Webern che mi pare sia chiarificatore:

«Arte è la facoltà di esprimere un pensiero nella forma più semplice e comprensibile... come il Pater Noster;... non ho mai capito la differenza tra classico e romantico né mi sono mai opposto ai Maestri del passato. Ho cercato di seguire il loro esempio: raffigurare nel modo più chiaro possibile ciò che mi è concesso di dire. Ciò non ha niente a che vedere con ciò che oggi si dice classicismo... perché noi (Berg, Schoenberg) cerchiamo di realizzare questo senso – che resta sempre lo stesso – coi nostri mezzi» (ossia del nostro tempo)».

Questo pensiero rimanda alla definizione di “classico” che Togni non ha mai rifiutato, contrariamente a quella di “neoclassico”.

Ritorniamo all'estate del 1940. Camillo Togni, che studiava ormai con Casella anche se permaneva la guida di Margola, presentò ai corsi dell'Accademia Chigiana una composizione per pianoforte, una *Serenata*, di fronte alla quale il maestro rimase sconvolto, perché si trattava di una composizione troppo profonda e coerente per un ragazzo della sua età. Era una sorta di grande *Notturmo* ispirato all'*Adagio* dell'opera 106 di Beethoven (ancora i classici!), ma scuro, troppo scuro. Pochi mesi prima di morire Togni la eseguì personalmente al proprio pianoforte, io ho avuto così l'occasione di poterla registrare. Egli stesso affermò in quella circostanza che era pauroso scrivere così a diciotto anni, perché era un modo che lo avrebbe portato al suicidio esistenziale. Si rendeva conto del perché Casella ne fosse rimasto atterrito e i compagni di studio della Chigiana fossero ammutoliti come di fronte a qualche cosa che non riuscivano a capire.

C'è una cellula iniziale in continua trasformazione, un movimento incessante che non raggiunge mai la stabilità armonica. Si tratta di cromatismo spinto all'eccesso, un uso della tonalità con armonie che la lacerano progressivamente. Da questo modo di lavorare sulla tonalità romantica lentamente sono scaturiti i dodici suoni, che appaiono chiaramente in conclusione della *Serenata*.

Su consiglio di Casella, durante gli anni di guerra Togni cercò di schiarire il proprio linguaggio attraverso la ricerca di contrasti che aprissero spiragli in quel buio assoluto. Ma il percorso era profondamente tracciato e lo portava a perseguire soluzioni cromatiche, anche se non prive di spunti tonali e iscritte in architetture classicheggianti. Lo schiarimento avveniva in senso dodecafónico, poiché, nonostante i tentativi di scrivere al modo neoclassico, alla fine giungeva sempre alla serie dei dodici suoni.

Se utilizzava cinque suoni, come nella Suite op. 14 A per pianoforte eseguita a Roma nel 1943 da Lya de Barberiis, progressivamente aggiungeva un suono, poi un altro, arrivava a sette, fino a che, piano piano, alla fine del suo pezzo, inesorabilmente giungeva ai dodici suoni, tutti con la stessa importanza, senza le polarità del sistema tonale. In questo percorso il giovane Togni era assolutamente solo e trovò contatti solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, in modo particolare con Dallapiccola, che aveva vissuto le sue stesse problematiche.

C'è da dire che, dopo la guerra, altri musicisti prima refrattari utilizzarono la dodecafonia, inserendola tuttavia in un linguaggio già strutturato e vivendola semplicemente come una nuova maniera di organizzare il proprio materiale. Anche Casella, che è morto nel 1947, ha utilizzato la serie dodecafonica nella *Missa pro pace* e nel *Concerto per archi, pianoforte, timpani e batteria*, brani scritti negli ultimi anni della sua vita; e ci rideva con Togni, con il quale aveva sempre mantenuto buonissimi rapporti, scrivendogli: "Ecco, vedi, Camillo, anche nella mia musica è subentrato il virus dodecafonico!" Tanti musicisti si accostarono poi a questo linguaggio, mentre in Togni ne era nata l'esigenza in modo del tutto spontaneo e naturale.

INTERVISTA A FRANCO MARGOLA NELLA TRINCEA DELLA MUSICA¹

Al centro di una stanza straripante di libri e di partiture, una scrivania stracarica anch'essa di libri e di fogli di musica che dilagano da padroni. Più che uno studio sembra un archivio o un laboratorio. Un marcato gusto liberty colorisce l'ambiente. Alle pareti un medaglione di Bistolfi con busto di Toscanini, la riproduzione di un mosaico ravennate che sembra intinta nel gusto degli anni dieci, qualche quadro di buona fattura vagamente primo Novecento, due Di Prata al posto d'onore sopra un pianoforte Ehrard che nella linea e negli intagli rivela la sua nascita negli anni '20 (ne premo qualche tasto: ottima tenuta di suono, solo sottilmente arcaico, come si addice ad uno strumento che ha più di sessant'anni).

Franco Margola di anni ne ha anche qualcuno di più, e precisamente settantotto: il decano, credo, dei musicisti bresciani. Pronto e vivace nel gesto e nella parlata, mi riceve con un garbo che sfuma simpaticamente in un po' d'ironia. Veda un po' se riesce a trovare un angolo dove sedersi... Sì, c'è una sedia con sopra dei libri, neanche tanti. Basta toglierli che si può trovare un posto per conversare.

Ma Lei, maestro, vive qui come in una trincea, gli dico, accennando al cumulo di materiale che si assiepa da ogni parte.

Sì, è la mia trincea, la trincea della musica. Passo qua dentro l'intera giornata. Un po' suono, un po' leggo, e soprattutto compongo, perché, guardi il caso, mentre per anni ho composto musica quasi sempre, come si usava dire una volta, per "ispirazione", quando mi veniva l'estro, adesso compongo quasi esclusivamente su "ordinazione", di editori, che mi chiedono soprattutto musiche per pianoforte e, non le sembri strano, per chitarra. Uno strumento che avevo trascurato per tanto tempo e che da una decina d'anni, invece, mi occupa molto. È uno strumento che mi affascina e per il quale c'è una grande richiesta.

Sicché il già lungo elenco delle sue composizioni non è ancora chiuso.

No, non è ancora chiuso, e ciò, devo dirLe, mi dà una certa soddisfazione, mi fa sentir vivo, e mi aiuta a vivere come sempre mi è piaciuto, a tu per tu con le note musicali.

¹ Angelo Baldo, «*bresciaMUSICA*», n 5 – dicembre 1986

Una vita per la musica e con la musica?

Direi proprio di sì. Mi sono impregnato di musica fin da ragazzino. Andavo al pianoforte e mi veniva istintivo di comporre qualcosa.

Lei viene da una famiglia di musicisti?

No. Le dirò anzi che mio padre usava ripetere (parlava un dialetto veneto): «mi no voio sonador in casa». Ma poi si rassegnò e mi lasciò percorrere la mia strada, anche se sempre con una cert'aria di sopportazione o d'indifferenza. Mi ricordo che quando tornai da Parma felice e trionfante per aver preso dieci nella prova di "fuga", un voto che mandò in visibilio i miei maestri, mio padre ostentò la più assoluta indifferenza. Era fatto così, ma gli sono grato di non avermi mai messo i bastoni tra le ruote e di avermi lasciato dare sfogo alla mia passione per la musica.

Lei ha studiato a Brescia?

Mi sono diplomato in violino sotto la guida di Romanini e ho studiato pianoforte e contrappunto con Capitanio. Ho poi terminato i miei studi di composizione a Parma con Carlo Jachino e a Napoli con Achille Longo.

L'impianto fonico delle sue musiche, almeno quelle che io ho avuto l'occasione di sentire, si è sempre mantenuto se non vado errato, entro l'orizzonte della tonalità. È così anche per le sue più recenti composizioni?

Sì. Non sono mai rimasto persuaso dalla dodecafonia, soprattutto dal suo uso totalizzante e indiscriminato. Qualche volta l'ho adoperata anch'io, ma soltanto quando mi sembrava utile e necessaria per ottenere un determinato risultato espressivo. Farne un uso costante ed esclusivo mi sembra che contrasti con la natura stessa della musica, perché toglie di mezzo la forza dei contrasti. Sono intervenuto più volte, anche per iscritto, su questo dibattito. Sono rimasto dell'opinione che il linguaggio dodecafonico può essere adoperato per ottenere qualche risultato connotato da caratteristiche di asprezza, di inquieto dissolvimento, ma che il suo uso sistematico e indifferenziato dia luogo ad un appiattimento espressivo che rischia la noia e una nuova forma di accademismo. Detto con altre parole: il mondo non è soltanto "dissonanza".

Da quanto mi sta dicendo mi sembra anche di capire che Lei ritenga che c'è una precisa corrispondenza tra il fatto musicale e gli stati d'animo.

Certamente. La dodecafonia può esprimere certi stati d'animo, così come, per esempio, la diatonica gli altri. Ogni organizzazione del dato sonoro, nei più vari sistemi, nelle più varie gamme,

consente di mettere in luce, se creativamente adoperato, diversità e molteplicità di stati d'animo. Si potrebbe definire la musica come un incessante studio per la rappresentazione di situazioni dell'anima. L'impiego rigido ed esclusivo della dodecafonia esclude arbitrariamente di portare lo sguardo sulla infinita molteplicità dell'animo umano.

C'è, credo, senz'altro qualcosa di vero quando lei afferma la rispondenza tra musica e stati d'animo. Si potrebbero, per esempio, leggere Mozart o Beethoven o Debussy individuando di volta in volta, nella singola pagina, nella singola frase, allegria, tenerezza, slancio, accoratezza, e via dicendo, con una buona dose di approssimazione e sicuramente con un utile approccio didascalico. Nella pagina musicale c'è però qualcosa di più, c'è la realizzazione di un linguaggio che la rende individuabile nella sua originalità, nella sua capacità di porsi, vorrei dire, 'storicamente', con un suo preciso significato e una sua rigorosa valenza espressiva. I sostenitori della dodecafonia sono, su questo, irriducibili: la musica d'oggi, se non vuole perdersi in una stanca ripetitività, non può non essere così, saldamente legata al linguaggio dodecafonico, che essi sentono come coerente, necessario risultato di uno svolgimento che non può avere diverso approdo.

Conosco bene questo loro ragionamento, ma mi sembra astrattamente teorico. Rimango della convinzione che il patrimonio fonico di cui disponiamo è una immensa miniera dove il musicista può attingere a piene mani. E il risultato del suo lavoro acquisterà la valenza che il compositore sarà stato capace di imprimergli, insignificante, mediocre, interessante, grande, al di là delle scelte compiute tra le gamme sonore che fisicamente e storicamente gli si offrono. Non credo si possa giudicare il valore di una musica in base alla scelta del materiale fonico. Anche il compositore rock può contribuire a creare l'orizzonte della musica d'oggi.

Quali esperienze musicali moderne ha sentito a Lei più congeniali, a Lei più vicine?

Direi, qui in Italia, soprattutto Casella, ma anche Pizzetti e, su un diverso versante, Ghedini. Fra gli stranieri Strawinski e Prokofieff, che considero entrambi due grandi creatori di musica. Assai meno, a mio parere, Shostakovic, che mi sembra monotono e ripetitivo.

Facendo un breve passo indietro, Rachmaninoff e Skriabin Le dicono qualcosa?

Rachmaninoff è un abilissimo cucitore di suoni, ma non è un musicista creativo. Skriabin non lo capisco.

Della tradizione ottocentesca c'è qualche musicista che ha contribuito a determinare il suo linguaggio musicale?

Direi Schumann, soprattutto nei primi anni del mio lavoro di compositore.

Tra le numerose sue musiche, può indicarmi quelle che Lei ritiene più significative?

È una domanda alla quale non saprei bene come rispondere. L'apprezzamento della "significatività" forse spetta più all'ascoltatore che all'autore. Posso dire a quali mie partiture sono forse più affezionato. Dico forse, perché a me succede (ma credo succeda a tutti i compositori) di sentire le mie composizioni come tanti figli, per i quali si sente sempre affetto, anche se qualcuno è un po' più bellino degli altri... ma se devo proprio scegliere, ecco, sceglierei il Kinderkonzert per piano e orchestra, le Sonate per pianoforte, il Concerto per due pianoforti e orchestra, il Quintetto per due violini viola e violoncello, i Tre epigrammi greci, le Impressioni per trio d'archi e chitarra. Non le nego che su questa scelta incide un po' anche il fatto che queste sono fra le musiche che hanno avuto maggior successo e gli apprezzamenti più lusinghieri di esecutori e critica. Alcune di queste musiche hanno avuto anche edizione discografica.

Tra le esecuzioni di sue musiche, ne ricorda qualcuna che particolarmente ha apprezzato?

Direi, sopra tutte, Benedetti Michelangeli, che più volte ha eseguito il Concerto per pianoforte e orchestra; il quintetto chigiano, il trio Casella Bonucci Poltronieri. Anche questa però è una domanda imbarazzante, perché molte altre esecuzioni mi hanno soddisfatto, e mi riuscirebbe qui troppo lungo elencarle.

Cambiando argomento: lei segue la vita musicale bresciana?

Sì, mi sembra abbastanza ricca, ma un po' disordinata e qualche volta un po' ripetitiva.

Lei ha partecipato in prima persona alla vita musicale bresciana?

Sì, ma per brevi anni, e in anni assai lontani. Poi ho insegnato composizione a Messina, a Bologna, a Roma, a Parma, e ho diretto il Conservatorio di Cagliari. Tutti impegni che mi hanno tenuto lontano da Brescia.

Per chiudere, un'altra domanda. Lei dice che passa la giornata anche leggendo. Quali sono le Sue letture preferite?

Leggo un po' di tutto, senza un programma preciso.

C'è un suo autore preferito?

Sì, Thomas Mann. E, le sembrerà strano, un autore oggi poco letto: Anatole France. Ma Le devo dire che come musicista ho forse subito più l'influenza della pittura che della letteratura. In particolare ho sentito molto Picasso, che mi sembra un pittore che ha molto da insegnare anche a un musicista.

OMAGGIO DELLA FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA A UNO DEI PIÙ NOTI MUSICISTI BRESCIANI

GLI OTTANT'ANNI DI FRANCO MARGOLA¹

(Nella ricorrenza dell'ottantesimo compleanno di Franco Margola, era giusto che anche la Fondazione Civiltà Bresciana rendesse un suo pubblico omaggio a questo compositore la cui fama ha da tempo oltrepassato i confini regionali. Mercoledì 1° marzo, alle ore 18, si terrà presso la sede della Fondazione (vicolo S. Giuseppe, 5) un concerto tutto dedicato a musiche di Margola, eseguite dai componenti del Quartetto di Brescia (Filippo Lama al violino, Oliviero Ferri alla viola, Paolo Perrucchetti al violoncello e Silvia Bertoletti al pianoforte). In particolare, verranno eseguite una Sonata per violino e pianoforte e una Partita per violino, viola e violoncello. Si tratta di musica da camera composta negli anni migliori della creazione di Margola e quindi sempre degna di essere riproposta. Questa iniziativa vuole essere soltanto un piccolo segno di presenza, un gesto di riconoscenza e di augurio da parte della Fondazione Civiltà Bresciana. A Franco Margola vorremmo dedicare piuttosto che formali celebrazioni, una più modesta manifestazione di semplice e umana simpatia, perché forse è questo che più gli può fare piacere, come uomo e come musicista).

UN'INTERVISTA AL MAESTRO

Ottant'anni; una bella conquista, una meta che non tutti riescono a raggiungere. E mentre mi accingo ad incontrare il maestro Margola, penso alla quantità di ricordi, di esperienze, di incontri, che si possono accumulare in ottanta stagioni. Mi chiedo come sia possibile raccontarli in un pomeriggio, come si possa descrivere una vita con qualche frase, con qualche semplice domanda e risposta. Alle prime battute mi rendo conto che i miei dubbi erano fondati: Franco Margola è un uomo che non si lascia imbrigliare in definizioni, sfugge ad ogni tentativo di dargli un contorno, evita con cura tutto ciò che sa di concluso, determinato. Perfino il suo ottantesimo compleanno perde quel sapore di traguardo finalmente raggiunto:

- Innanzitutto rallegramenti e auguri, Maestro, per i suoi

¹ Ottavio de Carli, «Notizie della Fondazione Civiltà Bresciana», Anno III, n. 1 gennaio-febbraio 1989.

ottant'anni...

- «Oh, no. Io li ho già da un pezzo, sa? È già da un bel pezzo che ho ottant'anni...».

- Resto un po' disorientato, non capisco se è l'età che gioca brutti scherzi, e allora si corregge:

- «Ormai mi sono abituato da tempo all'idea di avere ottant'anni, non mi fa più molto effetto...».

Cerco di partire con una domanda un po' provocatoria, tanto per assaggiare il terreno, provare una reazione che mi aspetto immediata:

- Maestro, ma chi è il Margola compositore? Nel 1950 Vittorio Brunelli scriveva che Lei infondo è un romantico. Oggi, a quasi quarant'anni di distanza, pensa che questa definizione le possa calzare ancora, o si sente sostanzialmente mutato?

La reazione non c'è: Margola aspira profondamente la sua sigaretta, poi calmo mi dice:

- «Mah, guardi, le dirò una cosa, per capirci. Pensi a Bach: un compositore così classico, così rigido, perfetto nelle architetture... ebbene, Bach era un romantico...».

Si ferma, mi guarda e sorride; mi lascia capire che tocca a me trarre le conclusioni. Romanticismo è libertà, è l'espressione di una personalità, di un carattere. E Margola ha sempre cercato di essere libero da ogni schema, ha sempre evitato ogni «scuola» che soffocasse la sua personalità.

- Io credo che oggi un compositore abbia delle grosse responsabilità; il linguaggio musicale è in crisi, si è alla ricerca di nuovi modi di far musica... come ha vissuto Lei questi problemi?

Spegne la sigaretta con un gesto noncurante, sembra che la questione sia a lui ben nota, ma che non lo coinvolga ormai più.

- «Sì, ci sono stati anni in cui si cercava la soluzione a questo problema: con la dodecafonia... ma la dodecafonia è finita, è morta senza essere mai vissuta, non ha mai dato niente di buono. E sa perché? Perché con la dodecafonia un italiano è come un cinese, tutti scrivono allo stesso modo».

- Quindi per Lei ciò che conta è l'elemento personale, l'individualismo...

- «Esatto. Ogni compositore deve sempre essere sé stesso, non deve sacrificare mai nulla della propria personalità. È sempre stato così, i grandi geni hanno sempre messo nella loro musica la loro fortissima individualità, il loro carattere».

- Ma secondo Lei esiste un futuro per la musica?

Alza le ciglia tirando indietro la testa.

- «Sicuramente: la musica esisterà finché ci saranno uomini che in essa vorranno esprimersi».

Mi sembra un po' ottimista, sembra che quell'intellettualismo che caratterizzava un po' tutti i compositori del nostro secolo non lo abbia nemmeno sfiorato. Eppure mi assicura che una profonda cultura è necessaria per occuparsi di musica. La sua libreria è piena di libri di ogni genere, soprattutto la storia sembra essere il suo interesse principale. Mi cade l'occhio anche su un titolo insolito: «Metafisica del sesso». Ma tutto è naturale, schietto, spontaneo. Ripenso alle sue origini, mi sembra che dopo ottant'anni abbia mantenuto quello spirito genuino che caratterizza la gente bresciana. E a Brescia Margola è infatti rimasto molto attaccato, nonostante buona parte della sua vita di musicista si sia svolta in altre città italiane. Lui sembra perfino non dare alcuna importanza ai suoi trasferimenti:

- «Ho vissuto quasi sempre a Brescia, il legame con la mia città non si è mai sciolto», mi dice.

- E Orzinuovi?

- «Lì sono nato e basta».

- Parliamo un po' della sua formazione, i musicisti che ha conosciuto... Lei fu allievo di Romanini, se non sbaglio.

- «Sì, con lui ho studiato violino. Ma io sono un pessimo violinista. Ricordo ancora adesso lo spavento che provavo quando andavo a lezione. Era un maestro esigentissimo, e non ci intendevamo. Se non facevo quello che aveva in testa lui, andava su tutte le furie, e io intendevo la musica in modo differente... insomma, con lui non mi trovavo bene».

- E Capitanio?

- «Ah, con lui era un'altra cosa! Capitanio era un musicista sbalorditivo, e poi... sa cos'aveva»?

Qui Margola si ferma un momento come a schiarirsi i ricordi, poi comincia a canticchiare:

- «Vuliga bene ai muratori... insomma, Capitanio era italiano, mi capisce»?

- Certo. Mi sembra di capire che per lei sia molto importante questo fatto dell'individualismo, di una caratterizzazione ben precisa del linguaggio musicale...

- «È fondamentale. Altrimenti finisce che tutti dicono le stesse cose e la musica non è più l'espressione di ognuno».

- Ma Lei crede nella musica italiana? Voglio dire in un Linguaggio musicale tipicamente italiano? O la nostra tradizione è

troppo collegata e si confonde colla tradizione europea in genere? In altre parole, possiamo definire la sua musica «italiana»?

- «Perbacco, sicuramente esiste una musica “italiana”, e io mi sento italianissimo...».

- Ma si riferisce all'Italia del bel canto? Perché lei è un compositore soprattutto strumentale...

- «No, guardi, la storia dell'Italia patria del bel canto è una balla. È una storia che hanno messo in giro perché ci si riferiva alla Scala, che era, ed è ancora adesso, il centro musicale dell'Italia. Ma esiste una tradizione anche strumentale».

- Si riferisce ad esempio a Casella? Lei ha conosciuto Casella, se non sbaglio lo incontrò per la prima volta nel '33... che cosa rappresentò per lei?

A questo punto la faccia di Margola si illumina e capisco di aver toccato un argomento pieno di bei ricordi.

- «Sì, conobbi Casella...» – poi alza subito la testa, e mi indica un quadretto sul pianoforte verticale nero, in mezzo a decine di altri soprammobili - «eccolo là, lo prenda».

Osservo attentamente quell'immaginetta, è la copia di un ritratto fatto da De Chirico, e pendo al senso di venerazione che prova quest'uomo per questo suo amico scomparso da ormai più di quarant'anni. Capisco che prova un certo imbarazzo nel citare le date che ormai non ricorda più, e delle quali non sembra importargli molto.

- «Non mi chieda quando lo incontrai, io ero poco più che un ragazzo. Ma per me significò moltissimo, soprattutto perché era un amico. Mi incoraggiava, e mi presentava come un giovane promettente. Se il mio nome arrivò fino in America, lo devo a lui, che mi nominava insieme ad altri... Casella fu un grande musicista, e la sua era musica «italiana». Ha mai sentito *La Giara*»?

Spero di aver dato l'avvio a un lungo racconto di ricordi, ma poi subito il Maestro si ferma, come se volesse tenere tutto per sé. La conversazione è sempre molto difficile, ogni discorso sembra morire sul nascere, sembra che lui ami ricordare, ma non raccontare.

- E Benedetti Michelangeli? Lei lo conobbe giovanissimo, prima della guerra, e gli dedicò il suo famoso *Concerto* per pianoforte e orchestra. Lo soddisfaceva come lo suonava, o tendeva a fare di testa sua?

- «Ah, Michelangeli, sì, quello era un grande pianista... suonava divinamente anche allora. No, non faceva di testa sua. Avrebbe potuto farlo, perché era già un grande musicista, ma era ancora troppo giovane per avere il coraggio di andare controcorrente.

Dovrebbe esserci anche lui, da qualche parte...».

Alza la testa e fa passare lo sguardo lungo le pareti dello studio. Poi si alza, va in un angolo e mi indica un quadretto seminascondito. Riconosco subito il ritratto del pianista ancora giovane, i lunghi capelli lisci, lo sguardo concentrato, gli inconfondibili baffetti: come tanti altri ne ho visti nelle case dei fortunati che l'hanno avuto come amico. Sotto, una breve e incisiva dedica, redatta con quella sottile grafia che lascia trasparire il carattere dell'uomo.

- «È un uomo difficile, ma io ho una grande stima di lui... quello invece è padre Martini, l'inventore della divisione dell'ottava».

Mi indica il dipinto con il ritratto di un uomo grassottello e dall'aria bonaria che fa particolare contrasto con l'espressione intelligente e tagliente del Michelangeli lì a fianco. Con andatura un po' incerta il Maestro si dirige al pianoforte, si siede e senza incertezze mi suona la scala armonizzata, prima Do maggiore, poi La minore. Il pianoforte è un vecchio verticale nero sommerso da mille oggetti. Ci sono quattro o cinque paia di occhiali, matite e gomme ormai consumate, elastici, graffette. Sul leggio, pacchi di fogli pentagrammati, con appunti di ogni genere.

- Questa è la sua ultima composizione?

- «Sì, io lavoro in continuazione, fa parte di me stesso, ormai». E accenna a suonare ciò che ha davanti. Ora le sue mani non sono più sicure come quando faceva l'armonizzazione della scala. Qui la lettura è insicura, le dita incerte ribattono più volte i tasti in cerca delle giuste note, la melodia si svolge con fatica e non capisco la logica del brano. Sembra un lontanissimo Si minore, ma poi mi dice che il pezzo non è nemmeno tonale. Finita la pagina, la composizione dovrebbe continuare su un altro foglio che non si trova, il caos sembra regnare completo sul vecchio leggio del pianoforte. All'improvviso si ferma. Toglie le mani dalla tastiera e mi dice:

- «Parliamo di qualcosa di più allegro»!

- Sembra che senta la mente annebbiarsi, che la musica sia per lui ormai un termine di riferimento dal quale non può prescindere, ma che pone costantemente alla prova le sue facoltà e la sua lucidità. E capisco che preferisce lasciar parlare gli oggetti che gli stanno intorno, testimoni di un passato ormai perduto.

- «Il ricordo più bello è quello».

Mi indica un altro quadretto sul pianoforte.

- «È la mia povera mamma. Ricordo che quando una volta dovevo mandare una mia composizione a un concorso, lei la sentì e mi

disse: secondo me ci manca una ripresa dell'allegro iniziale. Segnai quella ripresa, inviai il brano e vinsi il primo premio. Era una donna molto musicale, anche se non aveva mai studiato musica».

Insomma, il dialogo si snocciola senza una logica precisa, toccando gli argomenti più svariati. Nemmeno nella conversazione Margola è «inquadrabile»; egli sfugge in continuazione, cambia improvvisamente argomento, tace quando si vorrebbe che parlasse e parla a volte lasciandomi perplesso per ciò che dice («La marcia turca di Mozart? Una schifezza!!!...»), ma forse qui sta il fascino della sua personalità. Dopo una vita intera dedicata a una disciplina così intellettuale come la musica, il Maestro è rimasto quello di sempre: uno spirito spontaneo, genuino, forse a volte quasi rustico, ma sempre totalmente libero da ogni schema precostituito. Le sue composizioni ce lo stanno dimostrando da più di cinquant'anni.

UN VOLUME E UN DISCO PER FRANCO MARGOLA¹

Un musicista deceduto qualche anno fa (9 marzo 1992) è stato ricordato recentemente con un volume e un CD, che ne rendono possibile il più vasto approccio. Franco Margola, infatti, nato in provincia di Brescia (Orzinuovi, 30 ott. 1908), è stato un compositore conosciuto nell'ambiente degli addetti ai lavori in Italia e le sue composizioni sono state gratificate da un gran numero di riconoscimenti, premi ed esecuzioni anche dei maggiori strumentisti (basta ricordare quelle di Arturo Benedetti Michelangeli, dedicatario del *Concerto* per pianoforte e orchestra). Non era riuscito a varcare, invece, se non a sprazzi, i confini del nostro paese: probabilmente in quanto non aveva ricevuto la dovuta attenzione da parte di quegli esecutori legati al *grand tour* mondiale.

Le opere in questione sono: Ottavio de Carli, *Franco Margola (1908 – 1992)*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana (Strumenti di lavoro 4-5) che si articola in due tomi: *Il musicista e la sua opera* (1995, pp. 380) e *Catalogo delle opere* (1993, pp. 438). Il disco è quello dedicato a due opere chitarristiche: il *Concerto breve* e il *Secondo concerto*, eseguite da Claudio Piastra, accompagnato dall'Accademia Farnese (Mondo Musica, MM 96007).

Ottavio de Carli ha scritto un lavoro assolutamente esaustivo: in più di 800 pagine di grande formato, ci ha fornito, anche per merito dei rimandi, un *corpus* unico che analizza con completezza chi è stato Franco Margola e quale la sua opera. La larghissima bibliografia e un apparato di note assai puntuale, che, inoltre, forniscono anche le più dettagliate notizie sui personaggi che si incontrano nella fluente narrazione, danno agio di poter approfondire anche il Novecento strumentale italiano. Una curiosità: tra le illustrazioni sono riportati alcuni scritti oltre a disegni e pitture del Margola, nei quali, a nostro parere, non è assente la visione di Kandinsky.

Anche il breve e fortunato approccio di Margola con l'opera lirica è analizzato con meticolosità e si apre con un breve «pensiero», scritto al cadere degli anni trenta, sulle ragioni delle difficoltà del comporre ancora per questo genere di spettacolo.

Conoscevo Franco Margola fin dagli anni in cui era docente di composizione a Roma, per poi ritrovarlo a Parma. Lo ricordo come

¹ Gaspare Nello Vetro, «Rassegna Musicale Italiana», Anno II, n° 8, ottobre – dicembre 1997, pp. 45-6

una persona aperta, schietta, genuina, senza complicazioni. E la sua musica fu lo specchio della sua persona: ariosa, luminosa, nitida, pur senza mai escludere la lucidità e la saldezza della trama costruttiva. A questo punto voglio inserire un aneddoto personale: nel 1972 fu deciso dal Conservatorio di Parma di eseguire uno spettacolo in cui impiegare, nella veste di coristi, cantanti e attori, i bambini della scuola elementare sperimentale allora annessa. Margola si disse disposto a musicare un libretto di un'operina-fiaba che avevo scritto assieme a mia moglie e iniziò a comporre alcuni motivi. I versi, però, non corrispondevano al suo sentire e, dopo diversi incontri e modifiche, la cosa fu fatta cadere (la musica fu poi scritta da altri e l'operina rappresentata al Tetro Regio di Parma e al Teatro Alighieri di Ravenna).

Per concludere su questo volume del de Carli, si può dire soltanto che se ogni città, come ha fatto in questa occasione Brescia tramite la Fondazione Civiltà Bresciana, valorizzasse l'operato dei suoi musicisti, mettendo a disposizione degli interessati un lavoro come questo (che segue l'altrettanto prezioso volume del dizionario dei musicisti che hanno agito in quel territorio), la cultura e di riflesso l'arte del nostro paese ne trarrebbero enormi vantaggi.

Il disco (poco tempo fa ne è uscito un altro della Rainbow classica con alcuni brani dell'opera pianistica eseguiti da Alessandra Fabio) si ricollega all'opera chitarristica di Franco Margola che, si deve dire, gode di notevole fortuna ed è, assieme a Castelnuovo Tedesco, uno dei capisaldi di questa letteratura. Esso rappresenta soltanto una punta dell'immenso iceberg (circa 350 numeri del catalogo di de Carli) delle composizioni dedicate a questo strumento e si potrebbe definire una vetta, perché comprende due composizioni dell'età matura, che sono lo specchio della sapienza che l'età aveva conferito al suo stile compositivo.

Il *Concerto breve* per chitarra e orchestra d'archi (n. 204 del *Catalogo* di de Carli), del 1975, è una delle più note composizioni «e il motivo di tanta fortuna sta nella freschezza delle idee che prendono corpo con esemplare stringatezza e consequenzialità, in un fluire sempre convincente, nel riuscito tema iniziale al ritmo così sottilmente irregolare e nella forma semplice ed equilibrata». Anche nel *Secondo concerto* (n. 803 del de Carli) del 1983, si rileva scorrevolezza e cantabilità. Non era stato mai completato e nemmeno eseguito, per cui l'orchestrazione è stata portata a termine da Andrea Talmelli. Essendo un'opera incompiuta, in considerazione della propensione di Margola alla sintesi, sarei tentato di affermare che, se l'autore l'avesse portata a termine,

probabilmente avrebbe soppresso qualche ridondanza. In questa edizione, come già nel *Concerto breve*, l'orchestra d'archi è stata sostituita con i cinque archi in parti reali: soluzione che ha dato modo alla chitarra di emergere in tutta la sua chiarezza. Il disco si apre con il *Quintetto op. 143* per chitarra e archi di Mario Castelnuovo Tedesco, dedicato ed eseguito per la prima volta da Andres Segovia, una delle migliori composizioni per questo strumento, in cui Claudio Piastra fornisce ancora una prova della sua misura stilistica.

RICORDO DI FRANCO MARGOLA¹

Il 9 marzo scorso, all'età di ottantatré anni, è spirato a Brescia il compositore Franco Margola. Era nato a Orzinuovi il 30 ottobre 1908 e fin da piccolo manifestò una spiccata inclinazione per la musica. Venne iscritto all'Istituto musicale Venturi di Brescia, dove si diplomò nel 1926. L'anno dopo iniziò lo studio della composizione e si diplomò nel 1933.

Durante il periodo scolastico alcune sue composizioni riscosero una calorosa accoglienza, non solo ai saggi del Conservatorio, ma anche in concerti e in concorsi musicali. Il suo *Campiello delle streghe* del 1930 fu premiato al concorso della Camerata Musicale di Napoli, mentre il *Quintetto per pianoforte e archi* (1933) venne pubblicato ed eseguito da rinomati complessi.

Ancora studente, nel 1933, incontrò Alfredo Casella e gli presentò la *Preghiera d'un clefta* per canto e pianoforte, composizione che fu poi pubblicata in un inserto di «Musica d'oggi». Seguirono poi il *Trio in la* (1935) e i *Quartetti n. 3, 4 e 5*.

Margola, frattanto, aveva iniziato a insegnare, attività che lo impegnò fin quasi agli ultimi giorni, e nella quale raccolse altrettanti successi. La prima esperienza fu dal 1936 al 1939, quale docente di Storia della musica presso l'Istituto musicale di Brescia. Nel contempo si era dedicato alla costituzione nella città di un'orchestra d'archi, con in programma musiche classiche e moderne. Il primo concerto ebbe luogo al Teatro Grande il 4 novembre 1938, al pianoforte il diciottenne Arturo Benedetti Michelangeli.

Nel 1939 venne nominato direttore e insegnante d'armonia al Liceo Musicale di Messina, posto che tenne fino al 1941, quando fu nominato docente di composizione al Conservatorio di Cagliari. Fu di questo periodo l'opera teatrale *Il mito di Caino*, che fu rappresentata al Teatro delle Novità di Bergamo il 29 settembre 1940.

Il successo incoraggiò Margola alla composizione di una seconda opera, *Titone*, che però andò perduta per il siluramento della nave che trasportava i suoi bagagli in Sardegna. Del 1943 fu una delle migliori composizioni: quel *Concerto per pianoforte e orchestra*, dedicato ad Arturo Benedetti Michelangeli, e da questi più volte eseguito.

Dopo un breve periodo di internamento in Germania, nel

¹ Gaspare Nello Vetro, «Strumenti e Musica», n° 2, anno 1992

1944-45, non essendo nella possibilità di raggiungere la Sardegna, venne utilizzato per l'insegnamento dell'armonia complementare al Conservatorio di Parma.

Finita la guerra, compose nel 1947 un *Trio per archi*, che venne premiato al concorso indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione. Successivamente esplicò la sua attività di docente di armonia e contrappunto a Bologna (1950-52), quindi di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma (1957-59). Vincitore del concorso per direttore del Conservatorio di Cagliari nel 1960, tre anni dopo rinunciava al prestigioso incarico per ritornare all'insegnamento, che tenne ininterrottamente presso il Conservatorio di Parma fino al 1975, anno di pensionamento.

Pur essendo in via di completamento il catalogo delle sue opere, possiamo dire che Franco Margola fu autore di più di un centinaio di composizioni, toccando i generi più diversi: il sinfonico, la concertistica, la cameristica, la didattica, la strumentale.

Oltre alle opere citate, ricordiamo ancora il *Quintetto in fa diesis* (1933), gli otto *Quartetti per archi*, due *Sonate* per violoncello e pianoforte, il *Concerto per due pianoforti*, il *Notturmo e Fuga* per orchestra, la *Sonatina per due mani destre*, *Leggenda*, *Sei bagattelle* e *Trittico* per chitarra.

Ricordiamo Franco Margola come una persona aperta, schietta, genuina, senza complicazioni. E la sua musica fu lo specchio della sua persona: ariosa, luminosa, nitida, pur senza mai escludere la lucidità e la saldezza della trama costruttiva. Antonio Capri lo ha definito:

«Un compositore sincero e leale, che ha costantemente mirato al restaurare nella musica i diritti dell'emozione, della spontaneità, dell'eufonia, senza mai derogare a quelli dell'organicità e solidità dell'ottima fattura di un musicista nel quale intelligenza e appassionamento fanno tutt'uno».

PROFILO DI FRANCO MARGOLA¹

(Tralascio le note introduttive relative alle note biografiche per riportare, nonostante alcuni aspetti iperbolici della scrittura, la parte musicologicamente più interessante dell'articolo di T. Monti).

[...] La sua musica, che unisce con sensibilità e intelligenza elementi tradizionali a elementi stilistici del nostro tempo, è prevalentemente strumentale e da camera.

Elementi di carattere mirabilmente fantastici sono resi con tratti sapienti e umani. Direi che è uno dei pochi artisti che abbia saputo unire la propria ispirazione artistica al pensiero filosofico del nostro momento storico mediante una «misura» di sapore piacevolmente classico, che evita, così, forzature e disarmonie.

Di conseguenza, il linguaggio musicale dell'artista trasforma miracolosamente la realtà in poesia soave e la stessa poesia assume, nei risvolti più intensi delle composizioni, una forgiatura eroica, mai teatrale però: cosicché è sempre distinguibile in essa il soffio vitale di una umanità profonda e conduttrice della trama stessa del racconto musicale. Dal che si comprende facilmente l'animo dell'artista sensibile e profondo che sa vedere le vicende terrene con quella serenità che gli permette di essere contemporaneamente giudice imparziale e umile compartecipe dei fatti da lui stesso narrati.

Ma la sua è una partecipazione commossa e meditata ed è tanto più valida e prestigiosa in quanto scaturisce da un animo semplice e geniale insieme.

E poiché ogni artista dev'essere giudicato per la sua reale personalità, di conseguenza i paragoni si rivelano, spesso, superati: ma per il M^o Margola si può fare un'eccezione, perché mi servirò soltanto di una frase significativa che fu detta per il grande Francisco Goya e cioè che «... nelle sue opere vi è la storia della Spagna, di un popolo intero». Ebbene, anche per Margola affermeremo che ha saputo dire, con la sua musica sentita e meravigliosa, che c'è ancora, nel caotico periodo che viviamo, l'amore per il bello, per la «misura» antica e pur sempre avvincente perché antiretorica; e che – qualità altissima, questa – nelle immagini evocate dall'artista è un sublime messaggio di pace, suasio e commovente, rivolto al cuore degli uomini e al mondo.

¹ «Risveglio delle Lettere della Cultura e dell'Istruzione», Anno XIX, numero 2, settembre – ottobre 1967, p. 15

GLI 80 ANNI DI FRANCO MARGOLA UN LUNGO CAMMINO FRA LE NOTE¹

Franco Margola ha recentemente compiuto ottant'anni. Margola è infatti nato a Orzinuovi, in provincia di Brescia, il 30 ottobre 1908. Iniziati gli studi a Brescia presso l'Istituto musicale Venturi e diplomatosi in violino nel 1926 sotto la guida di Romano Romanini, nel 1927 intraprese lo studio della composizione al Conservatorio di Parma con Guido Guerrini, in seguito con Carlo Jachino e infine con Achille Longo, diplomandosi nel 1934. Già di questi anni sono le prime importanti composizioni e i primi riconoscimenti: *Il campiello delle streghe* per orchestra (1931), ispirato a un quadro visto in un'esposizione a Parma, viene premiato al Concorso della Camerata musicale di Napoli; il primo *Quintetto per pianoforte e archi* (1933) viene pubblicato dalle Edizioni Bongiovanni di Bologna e viene eseguito da molti complessi rinomati, tra i quali il Quintetto Chigiano. [...]

Nacque così il *Trio n° 2* per violino, violoncello e pianoforte (1935), che Margola voleva degno della fiducia e delle aspettative di Casella. E così fu. Casella lo giudicò uno dei migliori trii moderni e fu molto lieto di inserirlo nel repertorio del suo celeberrimo trio (il Trio Poltronieri-Bonucci-Casella), eseguendolo in tutte le principali città d'Italia, in Grecia e in Egitto.

Con questa composizione Margola vinse il Premio Rispoli di Napoli ed ebbe l'onore di rappresentare, con pochi altri compositori, la musica moderna italiana al 4° Festival internazionale di Venezia nel 1936.

In questi anni, parallelamente alla composizione, Margola iniziò a dedicarsi anche all'insegnamento. Dal 1936 al 1939 insegnò Storia della Musica all'Istituto musicale di Brescia. È il periodo in cui Margola si sentiva attratto soprattutto dalla musica per archi. Nascono così i suoi primi quartetti per archi, con i quali Margola ottenne altri prestigiosi riconoscimenti. Il *Quartetto n° 3* (1937) vinse il Premio Scaligero di Verona, il *Quartetto n° 4* (1935) vinse il Premio del Concorso Nazionale del Sindacato dei Musicisti di Roma e il *Quartetto n° 5* (1938) vinse il Premio San Remo per la musica da camera (il presidente della giuria era Ildebrando Pizzetti, al quale poi Margola dedicò il quartetto).

¹ Raffaele Carugati, «bresciaMUSICA», anno IV n. 17 – aprile 1989, p. 3 (articolo pubblicato anche in «Civiltà Musicale», quadrimestrale di musica e cultura, Anno 3 – n° 2- Maggio 1989, pp. 53-57)

Negli anni di permanenza a Brescia, Margola si impegnò per costituire un'orchestra d'archi composta da elementi locali. Il primo concerto della "sua" orchestra avvenne il 4 novembre 1938 al Teatro Grande: direttore Franco Margola, solista Arturo Benedetti Michelangeli. Questa lodevole iniziativa ebbe termine un anno dopo, a causa della nomina a Direttore e insegnante d'Armonia e Contrappunto al Liceo musicale di Messina. In seguito, nella sua lunga e stimata carriera d'insegnante, verrà nominato titolare della cattedra di Composizione al Conservatorio di Cagliari (di cui è stato anche Direttore), al conservatorio di Bologna, al Conservatorio di Milano, all'Accademia di S. Cecilia in Roma e infine al Conservatorio di Parma (di cui è stato anche Direttore) fino al 1975, anno di pensionamento. I numerosi allievi che Margola ha avuto un po' in tutta Italia lo ricordano sempre per la grande chiarezza unita alla profonda competenza musicale.

Questa grande passione, questa vocazione all'insegnamento di Margola si ritrova anche in pubblicazioni a scopo didattico, molto usate dagli studenti dei nostri conservatori: i *Primi elementi per lo studio dell'Armonia complementare*, il *Metodo pratico per l'armonizzazione del basso senza numeri*, i *150 bassi corredati di esempi e regole per l'armonizzazione del basso senza numeri* e la *Guida pratica per lo studio della composizione*. A questo proposito credo sia bene citare le parole dello stesso Margola, che ritroviamo nell'Introduzione ai *150 bassi* e che rispecchiano chiaramente il suo atteggiamento di grande didatta:

«Questa serie di bassi progressivi, corredata di esempi e regole per una buona armonizzazione del basso senza numeri, è frutto non solo di una lunga esperienza didattica, ma anche di un tenace proposito inteso a conferire allo studio dell'Armonia quella dignità che dev'essere propria di ogni arte, sia pure nelle forme più elementari. Sono dell'avviso che anche un semplice basso d'armonia complementare debba avere il suo significato musicale; significato che, se pur modesto e ottenuto coi mezzi più limitati, deve pur sempre attestare la presenza normativa di uno stile perfetto».

Ma torniamo a vedere ancora qualcuna delle composizioni più significative del Nostro. Ci eravamo fermati al 1938, l'anno dei quartetti n° 4 e 5. Nell'ottobre del 1940 viene rappresentata con vivo successo l'opera *Il mito di Caino* al Teatro Donizetti di Bergamo. Quest'opera sarà ripresa alla Rai nel 1959. Pure di questo periodo è un'altra opera di Margola, *Titone*, purtroppo andata perduta. Nel 1943, Margola scrive il *Concerto per pianoforte e*

orchestra, un'importante composizione dedicata ad Arturo Benedetti Michelangeli, che la eseguì parecchie volte con grande successo. Il 1944 è l'anno della *Sonata n° 4 per violino e pianoforte*, composizione eseguita spesso anche all'estero da celebri violinisti italiani.

Nel 1946 Margola portò a termine la celebre *Sinfonia* in quattro movimenti (l'ultimo dei quali è una Fuga) per archi, alla quale diede il titolo di *Sinfonia delle Isole*, avendola iniziata in Sicilia e terminata in Sardegna. Con il *Trio per archi* (1947) Margola viene premiato al Concorso indetto al Ministero della Pubblica Istruzione per una composizione da camera. Nel 1948, Margola scrive il suo 7° *Quartetto per archi* (in tutto sono otto), che ha la particolarità di richiedere il flauto in luogo del primo violino. Ed è del 1949 il *Concerto per violoncello e orchestra*, dedicato al famoso violoncellista Gaspar Cassadó, ed è del 1950 il *Concerto di Oschiri per due pianoforti concertanti e orchestra*, indubbiamente una delle sue opere più importanti. Del 1950 è pure la prima delle sue due sinfonie per orchestra.

Gli anni '50 sono dedicati soprattutto alle sue principali composizioni per pianoforte. *Mosaico* è una suite di sei pezzi (Danza-Siciliana-Scherzo-Preludio-Carillon-Ostinato) pubblicata nel 1952 da Bongiovanni e divenuta giustamente famosa. Altrettanto famoso è il *Kinderkonzert per pianoforte e orchestra*, pubblicato nel 1954 da Ricordi ed elogiato, fra gli altri, anche da Massimo Mila (nel 1955 Margola comporrà pure un *Kinderkonzert n° 2 per violino e orchestra*). Nel 1955 le edizioni Curci pubblicano *6 Sonatine facili per pianoforte*, piccoli gioielli di didattica pianistica. Nel 1956 vengono pubblicate invece da Bongiovanni le *4 Sonatine*, più difficili ed evolute rispetto alle precedenti e che ci portano direttamente alle *4 Sonate* (1956 – 1958), fra le quali spiccano soprattutto la 1ª e la 3ª, che non sfigurano minimamente vicino alle migliori sonate per pianoforte scritte nel nostro secolo. Esiste anche una curiosa *Sonata pianistica per due mani destre*, del 1968.

Ma la produzione strumentale di Franco Margola è talmente vasta (e comprendente ogni sorta di organico, anche il più inconsueto) che questa nostra trattazione non può certo pretendere di essere esauriente.

Ci limitiamo dunque a citare soltanto le altre importanti sonate di Margola: quelle per violino e pianoforte, quelle per violoncello e pianoforte, quelle per flauto e chitarra, quelle per chitarra, quelle per due e per tre chitarre.

La chitarra è lo strumento a cui Margola ha dedicato la maggior parte delle sue composizioni dagli anni '70 a oggi. La letteratura per chitarra, si sa, non è vastissima e la quantità di capolavori scritti per questo strumento non è certo paragonabile a quella di tanti altri strumenti, primo fra tutti il pianoforte.

È per questo che tanti chitarristi, a iniziare da Andrés Segovia, hanno trascritto per il loro strumento molte musiche non originali per chitarra e hanno chiesto ai compositori contemporanei di scrivere qualcosa per chitarra. Molti sono infatti i compositori del nostro secolo che si sono cimentati nel comporre musiche per chitarra, ma pochi hanno composto così tante opere e di così alta qualità come Franco Margola. Basterebbe citare la *1^a Sonata*, dedicata a Enrico Tagliavini, o il *Concerto breve per chitarra e orchestra*, pagine, queste, che possono essere tranquillamente annoverate fra le migliori scritte negli ultimi anni per questo strumento. Ricordiamo un altro riconoscimento, fra i tanti, che il Maestro ha ricevuto: la 13^a edizione del Concorso internazionale di chitarra di Alessandria (1980) è stata dedicata a musiche di Franco Margola.

È fresca di pubblicazione, presso Zanibon, l'ultima fatica del Nostro: *La Brescianella suite per chitarra* (Momento musicale, Elegia, Rondò, Canto amoroso, Capriccio, Fantasia, Finale) una composizione di vasto respiro nella quale ritroviamo le caratteristiche peculiari della poetica margoliana: l'eleganza, il garbo, la sapienza armonica e contrappuntistica, l'infallibile senso delle proporzioni e il nobile equilibrio tra "classicità" e "modernità".

Ed è proprio nel senso delle proporzioni che credo sia giusto che anche noi ci fermiamo qui. Il nostro voleva essere un omaggio e un invito a tutti, affinché scoprano o riscoprano le sue musiche.

Suonare e ascoltare le musiche del Maestro Franco Margola è senz'altro il più bel regalo che tutti noi possiamo fargli.

拉各馬—家名曲作代現利大意

馬各拉欣教授(Maestro Ernesto Mancusi)今年五十多歲了，他的創作風格，乃屬於年青的一輩。多年來，他已經顯名於歌壇。他的作品，被介紹給演奏會中。美商利華曲樂與的經理人有意大利作曲家與的新現代意大利音樂家列為主要演出之一。去年九月威尼西亞節之行與作樂作品精選展覽會中。

馬各拉的「校樂隊」被認為是進步派。今年一月，那不里斯的那個國家廣播電台，由當今最大的指揮大師阿貝托·切爾賓(Chesterese)，介紹馬各拉的作品系列。在節目單上，與亨德瓦格、艾維德，以及意大利古代名家米法地(Muffatti)的作品相列。凡此種種，可見馬各拉之聲望已登尊。

馬各拉的家鄉是北亞利比亞的布里圖那(Barina)。巴馬尼亞北部的大部眾凡加(Bianca)以及指指名家托坎尼尼斯(Tocanni)的故鄉。馬各拉的家鄉，便是在巴馬尼亞音樂院發行的。她的老師曾把意大利著名的作曲家，鋼琴家兼指揮名家卡普契(Gasparini)是卡拉波把意大利新音樂學院，帶上自由發展的道路上去。

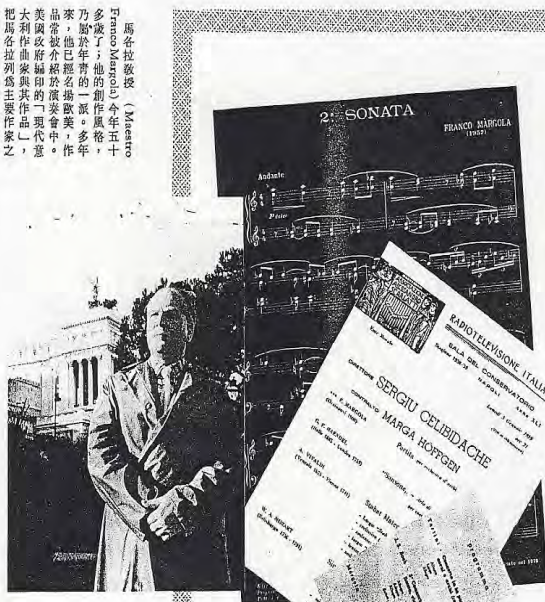
馬各拉本身是一位作曲家，提琴、鋼琴、都要得很好，也還吸收過學學位。四十多年前年任職於西西里島的卡利亞諾(Eglin)音樂院(Istituto Musicale)。他曾到各地的音樂院，並遊遍國家的笑弄，受到眾人歡迎。

他是位勤奮的創作藝術家。他的作品包括三類：一是古風的樂曲創作；二是民族風情的創作；三是現代的樂曲創作。他善於運用一切傳統的手法以求達到其最高的藝術境界。仍舊保持著古典而純潔的風格。他不承認爵士樂或流行音樂，更不承認現代音樂化，但也不應將古典音樂化。

少，句已相當的十二首以上的方法，過於繁瑣，不能隨意出產。出版公司(Publishing Co.)及管絃樂合奏等印行。其中最常見的是四十四多種，都是由著名的樂譜出版社發行。(Musical Publications)、「易國交響曲」、「絃樂合奏」、這些都是屬於民改風情的一類間調琴及管絃樂合奏。」(見兒童協奏曲)(鋼琴與管絃樂合奏)。「夜曲及賦格曲」「絃樂隊全奏」(則全是電子合成)。

更有一幕歌劇《坎斯狄阿》(Mito di Cino)，講他創作現在在各國都播電廣播，常有許多廣播台(包括加拿大、澳洲等地)，請他創作新曲；這些曲子，使他更為忙碌。

他教學生用一種常用音式的方法。他在教學時，嚴格而有耐心。每道疑難，積久到畢所可資用的途徑，使用自己選擇解決的方法教學。為了使熱心的人解答困難，積久到畢所可資用的材料，種在他體內的心結；這乃是助人們作好，而且你值得追尋。這是最好的，一無遺憾。



的會樂音行舉市斯尼威在及譜曲的作所授教拉各馬爲②。名簽其及照近之者作贈授教拉各馬爲③④。表目節 Music pieces by Margola and a programme for his concert above. His portrait and signature are at left corner.

Contemporary Italian Composer

Composers and their Works," published by the US Government.

A man of over 50, the composer was born in Brescia, near Parma, hometown of the great composer Verdi and celebrated conductor Toscanini. Receiving his degree from the Musical Institute in Parma, Maestro Margola took musical lessons under Italy's famous composer, conductor and pianist Casella. He lives happily with his wife, Pia who is a teacher in Brescia, and 16-year-old son.

Maestro Margola is not only a good composer but also plays violin and piano well. For over 40 years, he taught in various musical academies in Cagliari, Bologna and Milan. In recent years, he has taken up a teaching job at the Santa Cecilia Musical Academy. He is strict but kind and patient in teaching. He used to help pupils solve their problems by suggesting various practicable ways for them to make their own suitable choice. He likes Chinese paintings and calligraphy very much. He also collected them.



①馬各拉性情和藹教學時極嚴厲，圖爲馬氏正向作者指導時情形。②馬氏酷愛中國書畫，圖爲作者與馬氏夫婦在其書齋中留影，其後懸有李韶所書之條幅。③馬氏與其從遊之希臘意大利學生。

① Maestro Margola is seen lecturing Mr. Huang Yiu-te, his pupil. ② Mr. Huang poses with Maestro & Mrs. Margola. ③ Maestro Margola and two of his pupils, an Italian and a Greek.

夾河

郭衣洞作
(上接第二十一頁)

[illegible]

授教

[illegible]

Maestro Franco Margola,

Maestro Franco Margola, is a well-known contemporary Italian composer who has won almost 12 prizes for his works and was awarded with the Italian National Medal for his accomplishment. At a recital of modern music held in Venice, last September, Maestro Margola's works were listed among the main items. Apart from being regularly broadcast far and wide over radios abroad, including Canada and Australia, Maestro Margola's masterpieces were included in the "Contemporary Italian



▲ 攝時相信俗注原歷代代古真還為國，物古西受晉更氏馬 B。玩心相，觀所其出假時暇，鄉東愛樂亦氏馬 A。
▲ 取亦不，思忌神宗，形時情真實親附附在皇年則馬 D。文為長四長尺，中國物珍多端——歷代所公氏馬 C

法 善 富 致 生 謀

欲求自製本輕利之厚優工藝製品發售者注意

China Industrial Institute, (C)
200, Queen's Road Central,
Tel. No. 440728, P. O. Box No. 1028,
HONG KONG.

[illegible]

謀生欲大發展者最好從工業之製造
貨品行銷。坐享其利。致富可成
一技之長可立於致富之地

「朋友，」他說，「你是死定了，跑了一天兩夜，一個警察仍在旁邊追趕。」

「那些仍在這夾河裡兜圈子。」

「實話，」他無力的嘆下氣，「那滿、那小夥，不正是你給捉獲的嗎？你知道，他犯毒害一次的罪。」

「有根據嗎，現在，他要開始坐監的收關了。」

「一年以後，一個規模宏大的教堂在空曠的住宅區建立起來。而今，那教堂，已顯得很古老了，但人們仍把它和它周圍一帶地帶，仍愛稱為「三角廟」，警察的辦公室在一起。」

完。

有一良好實際技能即有穩固之產業
一藝隨身即能免饑寒之苦
欲學有實際成績之工藝可向本院來

II

IL CENTENARIO DELLA NASCITA
1908 – 2008

1908 – 2008
CENT'ANNI DALLA NASCITA DI FRANCO MARGOLA
ALLE CELEBRAZIONI DI OGGI

Un centenario è sempre occasione di bilanci, ma il *primo* centenario è di tutti il più importante, perché implica una presa di coscienza del potere di trasformazione del tempo. Questi ultimi cent'anni hanno visto non solo l'intera parabola esistenziale terrena di Margola – come uomo e come musicista – ma anche la sua continuazione, dapprima nel ricordo e poi in una più oggettiva collocazione storica. Da persona viva e reale, ricordata per il suo spirito gioviale e i suoi magnetici occhi azzurri, il suo sottile umorismo e la sua straordinaria didattica, Margola è diventato un compositore entrato nella storia, ricordato per le sue composizioni ovunque conosciute, date alle stampe e registrate nei compact disc. A questa trasformazione abbiamo tutti assistito in questi ultimi vent'anni. Molti di noi lo ricordano ancora vivo, con quell'aria leggermente sorniona che sembrava volerci spiegare che la sua lunga esistenza si era in fondo dipanata senza motivi di rimpianto. Aveva ricevuto molto dalla vita, e aveva dato molto. Si era prodigato soprattutto nell'insegnamento e nella composizione, e in ambedue le attività non aveva lesinato le proprie energie. I suoi allievi non si contavano, come non si contavano le pagine di musica scritta.

Quando la sua esistenza terrena venne a mancare, rimanevano loro, gli allievi e le composizioni scritte, oltre naturalmente agli stretti affetti familiari. Agli allievi toccò il grato compito di tener vivo l'insegnamento attraverso la loro attività di musicisti; a me toccò il compito di fare il punto della situazione sulle innumerevoli composizioni lasciate, qualche volta già pubblicate, in altri casi ancora manoscritte, spesso smembrate o ritenute perdute, si trattava di raccoglierle, ordinarle, catalogarle, renderle disponibili ai musicisti, farle conoscere al pubblico. Fu un lavoro più lungo e difficile del previsto, ma realizzato grazie alla collaborazione di tante persone, e soprattutto grazie all'entusiasmo dell'ingegnere Alfredo Margola, figlio del musicista, che ha saputo sostenere con generosità e intelligenza l'ardua impresa.

Il ricordo, dicevamo: in questi ultimi quindici, vent'anni abbiamo incontrato tante persone che hanno portato testimonianze, musiche e documenti. Non sono pochi coloro che ancora oggi di Margola hanno un ricordo personale, legato a incontri diretti, magari lezioni di armonia o composizione. Ricordano il suo buon umore, il suo

spirito positivo, il suo carattere aperto. Oggi sono però sempre più anche coloro che ne eseguono la musica senza averlo mai incontrato. A loro Franco Margola si presenta unicamente con note scritte, che parlano da sole e chiedono di essere tradotte in suoni. D'ora in poi Margola sarà soprattutto questo: il suo destino di musicista è quello di aver trovato una collocazione nella storia della musica che – oggi possiamo cominciare a dirlo – resterà nel tempo. Celebrare il centenario è dunque prendere piena coscienza di questo processo di trasformazione, e verificarne in qualche modo lo stadio evolutivo: è cercare di capire com'è cambiata la sua immagine in questi ultimi tre o quattro lustri.

E cosa dire riguardo ai primi ottant'anni di questo lungo secolo trascorso?

Proviamo a immaginare come racconterebbe lo stesso Margola la propria vicenda terrena, naturalmente per ciò che riguarda la propria esperienza artistica:

«Una vita per la musica e con la musica? Direi proprio di sì. Mi sono impregnato di musica fin da ragazzino. Andavo al pianoforte e mi veniva istintivo di comporre qualcosa. Non sono tuttavia nato da una famiglia di musicisti e non ho avuto particolari spinte, ma neanche ostacoli, in famiglia, a percorrere la strada musicale. Ho così studiato con bravissimi maestri, dapprima Romanini e Capitanio a Brescia, poi, a Parma, con Guerrini, Jachino, Longo. Ho poi avuto contatti e scambiato esperienze musicali con Casella, Pizzetti, Ghedini, Castelnuovo Tedesco, Stravinskij, quest'ultimo per me fra i più geniali creatori di musica, vero e proprio monumento musicale. Sono stato educato alla classicità e, pur aperto alle nuove e moderne sensibilità, non ho mai abbandonato, nella mia impostazione di fondo, il richiamo alle forme classiche del comporre. In particolare non sono mai rimasto persuaso dalla dodecafonia, soprattutto dal suo uso totalizzante e indiscriminato. Qualche volta l'ho adoperata anch'io, ma senza genuflessioni e inchini, soltanto quando mi sembrava utile e necessaria per ottenere un determinato risultato espressivo. Farne un uso costante ed esclusivo mi sembra che contrasti con la natura stessa del mio modo di concepire la musica, e che in definitiva limiti la libertà di espressione, rischiando di condizionare la creatività verso nuove forme di accademismo. Rimango della convinzione che il patrimonio musicale di cui disponiamo non debba essere emarginato, ma che sia un'immensa miniera dove il musicista può attingere a piene mani, utilizzando gli strumenti che meglio ritiene utili tra le gamme sonore che fisicamente e storicamente gli si offrono. Nel mio comporre mi sono attenuto a questi principi etici ed estetici: ho cercato di immettere nell'arte un'onda di commozione autentica, una predisposizione d'animo a partecipare ai sentimenti veri,

senza aderire al serialismo post-weberniano, allo strutturalismo di Darmstadt o ad altre esperienze aleatorie che, non direttamente riferibili ai principi dell'estetica neoclassica, parevano avere il sopravvento e tendevano a egemonizzare, verso la metà del Novecento, la forma del comporre. Ho pertanto preso le distanze da queste esperienze che non condividevo, ho scelto di rimanere me stesso, di non tradire la mia natura, di non essere quindi falso e forzato, di non comporre per calcolo, di non cercare radicalmente mezzi di espressione e forme nuove. Un noto musicologo mi ha così descritto, ed io senz'altro mi ritrovo nelle sue parole: «Margola è una natura aperta, schietta, genuina, un musicista che non mente a sé stesso né agli altri, e si manifesta tutt'intero qual è, senza atteggiamenti d'accatto, senza astruse complicazioni volute e intenzionali. La sua Musica è luminosa, ariosa, cordiale, tutta versata nella fervida cantabilità che non esclude la lucidità e la saldezza della trama costruttiva... Si tratta insomma di un compositore sincero e leale che ha costantemente mirato a restaurare nella musica i diritti dell'emozione, della spontaneità, dell'eufonia, senza mai derogare a quelli dell'organicità e solidità dell'ottima fattura; un musicista nel quale intelligenza e appassionamento fanno tutt'uno». Se una funzione storica può pertanto essere attribuita alla mia musica, penso si potrebbe dire che le mie opere attuano una sorta di cerniera fra il pubblico educato alla musica della grande tradizione, e il mondo della musica contemporanea. In quest'ottica s'inserisce anche la mia attività di didatta, impegno che ho profuso per tutta la vita, sia cercando di portare il pubblico ad avvicinarsi, con coscienza critica, alla musica dotta in genere e a quella contemporanea in particolare, scrivendo musica che, grazie alla forma classica, offre all'ascolto dei riferimenti che permettono di decodificare anche passaggi non usuali, sia per l'impegno da me profuso nell'insegnamento dapprima a Messina e poi nei Conservatori di Cagliari, Bologna, Milano, Roma e Parma, sia infine nel redigere opere teoriche, nelle quali ho trasfuso i frutti della mia lunga esperienza, e nello scrivere brani didattici e composizioni destinati all'esecuzione, volti a far maturare, nei giovani allievi ed esecutori, la sensibilità e l'apertura alle nuove sonorità che sono caratteristiche della musica del 900».

Ottavio de Carli

È passato poco più di un anno da quando, durante un cordiale incontro con l'amico Alfredo Margola, nacque l'idea di progettare e realizzare un significativo appuntamento atto a ricordare, in occasione del centenario della nascita, la figura e l'opera del M° Franco Margola.

Un personaggio tanto carismatico, un musicista così attivo, uno tra i protagonisti della produzione musicale italiana per buona parte del secolo scorso esigevo, a nostro comune avviso, un momento di ascolto dedicato e di riflessione, uno spazio di memoria.

Noi interpreti, che nel nostro fare musica rinnoviamo un rapporto di scambio con i compositori e la loro opera prendendo in uso i frutti del genio artistico per rendere loro un suono vitale, abbiamo, credo, in determinate occasioni il dovere di invitare al ricordo.

Da scarso oratore quale sono, prendo a prestito il dire di qualcuno che della parola ha fatto autentica forma d'arte, Eduardo Galeano che in *Parole in cammino* osserva: «Abbiamo davanti a noi uno splendido passato? Per i naviganti bisognosi di vento la memoria è un punto di partenza».

Così oggi, in veste di presidente e direttore artistico dell'Associazione Orchestra da Camera di Brescia, sono lieto di presentare il "Festival Franco Margola", patrocinato dal Comune e dalla Provincia di Brescia, con il sostegno di Ballarini, Banca Intesa e Fondazione Asm.

Nel corso di tre serate interamente dedicate a musiche del Maestro bresciano, composizioni cameristiche, concerti e sinfonie per orchestra d'archi si alterneranno e combineranno per offrire di Margola e della sua opera un ritratto a tutto tondo.

Il Festival si concluderà, simbolicamente, giovedì 30 ottobre, nel giorno che avrebbe potuto veder Margola compiere il centesimo compleanno. Poiché laddove *finiscono le parole inizia la musica*, qui taccio, non prima di aver però rivolto un ringraziamento di cuore a tutti gli artisti che con sincero entusiasmo hanno accettato di partecipare al Festival e a quanti, spettatori curiosi, vorranno sperimentarne temi e suggestioni.

M° Filippo Lama
Direttore artistico

NOTE ALL'ASCOLTO

Venerdì 24 ottobre 2008
Teatro San Carlino
Brescia

Solisti dell'Orchestra da Camera di Brescia

Elena Traversi	contralto
Giulio Tampalini	chitarra
Filippo Lama	violino
Flavio Ghilardi	viola
Paolo Perucchetti	violoncello
Ruggero Ruocco	pianoforte

Il programma offre alcuni saggi del repertorio cameristico della fase più avanzata della produzione di Franco Margola, quando i suoi interessi, evidentemente condizionati dall'attività didattica, si concentrano su piccole formazioni, anche insolite. Soprattutto la presenza della chitarra è particolarmente significativa. Perché caratterizza l'avvio di una vera e propria nuova stagione creativa, dettata da una vera passione per questo strumento inesplorato dal compositore bresciano fino alla fine degli anni '60. Incoraggiato da una schiera di strumentisti da ogni parte d'Italia, la produzione di Margola fu un fiume di musica chitarristica. La *Sonata seconda*, del 1977, fu composta per Guido Margaria e pubblicata dall'editore Zanibon di Padova. Il rapporto con questo editore fu in quegli'anni particolarmente intenso, e fu lui a sollecitare spesso nuove composizioni da pubblicare, come la *Sonatina per violino e chitarra* del 1980. Moltissimi altri lavori rimasero inediti, come il *Divertimento per violino, viola e chitarra*. Le *Musiche duettanti* e la *Partita* sono invece significativi esempi della musica cameristica di Margola degli anni '60.¹

Sonata seconda per chitarra d.C. 218
Andantino – Adagio – Allegro robusto

Sonatine per violino e chitarra d.C. 259
Allegretto – Allegretto affettuoso – Vigoroso

¹ Note di sala a cura di Ottavio de Carli.

Divertimento per violino, viola e chitarra d.C. 764 (1^a esecuzione assoluta)
Moderato

Il cieco di Korolenko d.C. 7 (1^a esecuzione assoluta)
Piccola rapsodia d'autunno d.C. 28
Valzer d.C. 36

Preghiera d'un clefta d.C. 21
Ritorno d.C. 65
Possa tu giungere d.C. 101
Malinconia d.C. 2
La dolce vita è lontana d.C. 77
Cantare... e perché? d.C. 25

Musiche duettanti per violino e violoncello d.C. 147
Introduzione – Adagio – Serpentara – Finale

Partita a tre per violino, viola e violoncello d.C. 140
Preludio – Aria – Contrappunto – Studio – Gavotta – Madrigale – Minuetto – Finale

Completa la serata la lettura di scritti del m^o Franco Margola
affidata all'attore Ermes Scaramelli.

Lunedì 27 ottobre 2008
Auditorium San Barnaba
Brescia

Nuova Orchestra da Camera “Ferruccio Busoni” di Trieste

Michele Lot	violino
Massimo Gon	pianoforte
Massimo Belli	direttore

Tra le composizioni inedite di Margola non ci sono solo brevi pagine cameristiche, ma anche pagine orchestrali di un certo respiro. Si tratta per lo più di composizioni probabilmente scritte per esercitazioni di conservatorio, o saggi di esecuzione orchestrale che comunque non hanno lasciato traccia in programmi stampati o in cronache cittadine, perché nulla è stato trovato al riguardo. È il caso della *Sinfonietta per archi*, mentre della *Fantasia per orchestra con violoncello* sappiamo almeno che fu eseguita nel 1957 a Vercelli e a Verona. Diverso è il caso del *Doppio concerto per violino e pianoforte*, che fu pubblicato nel 1961, pubblicamente eseguito e anche registrato e poi trasmesso dalla Rai e dalla Radio Svizzera. Con questo concerto Margola dichiarò di aver definitivamente voltato le spalle alla dodecafonia, per tornare a un «artigianato silenzioso che, in assoluta modestia, opera al di fuori dei clangori e delle polemiche». Anche la *Partita per archi*, del 1959, fu pubblicata e trasmessa dalla Rai, fra l'altro con l'esecuzione di un direttore e un'orchestra davvero prestigiosi: Sergiu Celibidache e L'Orchestra “Scarlatti” di Napoli.²

Sinfonietta d.C. 796

Allegro giusto

Larghetto

Vivace (molto marcato)

Fantasia per archi con violoncello d.C. 114

Jacopo Arancini violoncello

Doppio concerto per violino, pianoforte e orchestra d'archi d.C. 132

Allegro impetuoso

Recitativo (adagio)

Allegro

² Note di sala a cura di Ottavio de Carli.

Partita per orchestra d'archi d.C. 110

Preludio

Studio

Aria

Canzonetta

Nenia

Finale

Giovedì 30 ottobre 2008
Auditorium San Barnaba
Brescia

Nel giorno della nascita di Franco Margola

Orchestra da Camera di Brescia

Filippo Lama violino solista e Konzertmeister
Marco Zoni flauto
Maurizio Trapletti clarinetto

Il *Concerto dell'Alba per violino e orchestra* fu composto nel 1982 su sollecitazione dell'editore Zanibon, che già nel settembre 1980 gli aveva scritto: «Un'orchestra di Friburgo mi chiede un suo concerto (anche breve) per violino e orchestra d'archi; potrebbe arriderle questo? Ne avrebbe l'ispirazione? So che il violino è stato il suo primo amore». Margola rispose componendo, sulla scia delle sue precedenti opere con lo stesso titolo, un terzo *Kinderkonzert*, pensato dunque come una sorta di piccolo concertino-giocattolo. Più tardi decise di intitolare questo lavoro *Concerto dell'Alba*, «intendendo con questo titolo apparentemente ambiguo dell'Alba del Violinista». La *Suite per clarinetto*, caratteristica dello stile neo-barocco di Margola, risale al 1973 e fu pubblicato dall'editore Zanibon che gli suggerì come primo interprete il clarinettista Elio Peruzzi. Margola scrisse allora a Zanibon: «Mi lusingo che vada bene sotto ogni aspetto e che risulti di pieno godimento anche all'interprete altamente qualificato di cui Ella mi ha dato segnalazione. Attendo notizie in proposito, e, come emolumento, la prego vivamente di non superare il miliardo». L'opera era modellata su un genere già sperimentato in passato da Margola, ad esempio nella *Partita per flauto e archi* del 1964, dedicata a Marlaena Kessick. Qui compare fra l'altro un movimento tipicamente margoliano, indicato con il curioso titolo di "Serpentara": Margola ne aveva avuto l'ispirazione già alla fine degli anni '40, percorrendo una strada a tornanti nei dintorni di Roma e che portava questo nome, con evidente allusione al modo di procedere del serpente. Ne era uscito un tipo di componimento musicale il cui disegno melodico procedeva con lo stesso andamento sinuoso. La *Sinfonia delle Isole*, infine, fu così intitolata non perché vi contenesse degli elementi programmatici, ma solo perché fu iniziata

nel 1940 a Messina e terminata a Cagliari nel 1942. Si tratta di una composizione molto classica nella scrittura, con addirittura una Fuga nel movimento finale, ed è un bell'esempio del comporre robusto del Margola di quegli anni, pienamente ottimista e fiducioso in un futuro che per l'Italia si sarebbe invece rivelato di lì a poco davvero drammatico.³

“Concerto dell’Alba” per violino e archi d.C. 292

Senza indicazioni – Lento – Rondò

Suite per clarinetto e archi d.C. 183

Andante disteso – Allegro energico

Andante – Allegro spigliato

Adagio – Allegro finale

Partita per flauto e archi d.C. 141

Preludio – Danza

Serpentara – Aria

Ballata – Gavotta – Finale

Sinfonia delle Isole d.C. 72

Deciso e ben ritmato

Sostenuto e dolente

Allegro spigliato

Fuga (allegro moderato)

³ Note di sala a cura di Ottavio de Carli.

La mia gratitudine, il mio grazie...

L'idea dell'Orchestra da Camera di Brescia (OCB), "parta animo" del suo valente e instancabile Konzertmeister, il M° Filippo Lama, di organizzare a Brescia, nell'anno 2008, in occasione del Centenario della nascita di Franco Margola, un festival musicale che ne proponesse al pubblico bresciano alcune delle opere salienti, è suonata come una dolce e accattivante manifestazione di affetto e di tributo a ricordo della figura di mio padre. L'Orchestra da Camera di Brescia costituisce infatti oggi un'espressione ufficiale delle migliori iniziative che mostrano la grande vitalità della musicalità bresciana, e si propone idealmente come continuità con le prime attività del giovane Franco Margola, che aveva promosso la costituzione e diretto un'orchestra formata da musicisti professionisti e giovani talenti, provenienti principalmente dal locale Istituto musicale Venturi, e alle cui performance aveva partecipato, come solista, l'allora giovane Arturo Benedetti Michelangeli. Il M° Filippo Lama ha inoltre voluto aprire le porte di questo Festival anche a contributi esterni all'OCB, invitando l'affermata Orchestra Ferruccio Busoni di Trieste, diretta dal M° Massimo Belli. Ha inoltre inserito, nel programma, una serata di musica da camera, affidata ai Solisti dell'Orchestra da Camera di Brescia, virtuosi e apprezzati musicisti, bresciani e non.

Questo festival, temporalmente localizzato alla fine del mese di ottobre, si chiude proprio nella giornata di giovedì 30, 100° anniversario della nascita di mio padre, che viene così solennemente celebrato. Credo che il Papà, schivo come era, se fosse presente alle serate di questo Festival si commuoverebbe, così come si commosse quando, nel 1988, in occasione dell'80° compleanno, numerose manifestazioni a Brescia e in altre città resero omaggio alla sua opera, proponendo concerti e altre attività in suo nome. Sono quindi estremamente grato verso chi si è impegnato, ha voluto e fatto sì che questo Festival celebrativo potesse essere programmato e aver luogo nella sua città.

La mia gratitudine e il mio sentito ringraziamento vanno inoltre anche a tutti coloro che, in Brescia e fuori Brescia, hanno voluto nell'occasione dell'anniversario proporre iniziative specifiche (concerti, festival, edizioni a stampa, cd), per commemorare il centesimo natalizio di mio padre.

Tutti abbraccio idealmente, con affetto.

Alfredo Margola

BRESCIA ATTENDE IL FESTIVAL DEDICATO A CHOPIN, CON
LA ROYAL PHILARMONIC DIRETTA DA DANIELE GATTI

FESTE PER MARGOLA E I 140 ANNI DELLA SOCIETÀ DEI CONCERTI⁴

La 45.ma edizione del Festival pianistico dedicata a Chopin e Bernstein, i centoquarantanni della Società dei Concerti, il centenario della nascita del compositore Franco Margola sono alcune delle ricorrenze più significative che animeranno il 2008 della musica classica a Brescia.

In un anno che non offre anniversari di rilievo per la musica del Sette e dell'Ottocento, il Festival di Brescia e Bergamo ha scelto la via del tema libero in cui la musica del poeta del pianoforte per eccellenza, Fryderyk Chopin, affiancherà quel vitalissimo protagonista del Novecento musicale che fu Leonard Bernstein, autentico profeta della «gioia della musica» («The joy of music» è il titolo di un libro molto apprezzato dal maestro). Fra i protagonisti più attesi della rassegna spiccano il direttore Daniele Gatti alla testa della Royal Philharmonic Orchestra (3 giugno), il violinista Gidon Kremer con la Kremerata Baltica (30 maggio) il pianista Grigory Sokolov (4 maggio) al quale, secondo pronostico, quest'anno dovrebbe spettare il Premio Arturo Benedetti Michelangeli.

La Società dei Concerti di Brescia festeggia invece il centoquarantennale della fondazione, un traguardo che ben pochi sodalizi musicali in Italia e all'estero possono vantare. Ricordiamo che la stagione concertistica è in pieno svolgimento: dopo la pausa natalizia riprenderà domenica 13 gennaio, per un appuntamento matinée (ore 11) in San Barnaba col clarinettista Alessandro Carbonare e il Quartetto Bernini. Tra i concerti di spicco, quello del 26 febbraio in San Cristo con il Sestetto d'archi dei Berliner Philharmoniker, quindi la Schubertiade del 9 marzo eccezionalmente a ingresso libero (pianista Michel Dalberto, baritono Stephan Genz, Quartetto Modigliani) e la serata conclusiva del 3 aprile col violoncellista David Geringas.

I cent'anni della nascita di Franco Margola (1908 – 1992) saranno festeggiati da un concerto del Dedalo Ensemble in programma al San Carlino il 23 febbraio, appuntamento inserito nel ricco cartellone «Musicanuova» che ospita, fra l'altro, sabato 12

⁴ Marco Bizzarini, «Giornale di Brescia», 4 gennaio 2008, p.34

gennaio il famoso pianista jazz Danilo Rea e il 26 gennaio un'interessante serata monografica per i cent'anni di Elliott Carter.

Non è difficile prevedere che la musica di Margola sarà al centro anche di altre iniziative cittadine, come i concerti del Conservatorio Marenzio o la rassegna «Scintille di musica» espressamente dedicata a compositori bresciani.

Nei primi mesi del 2008 avranno luogo numerosi appuntamenti già annunciati in precedenza. La Stagione Lirica del Grande si conclude il 12 e 13 gennaio col balletto «Giselle» affidato al corpo di ballo La Classique di Mosca. In tempi brevi dovremmo conoscere anche i titoli delle opere per la stagione del prossimo autunno.

Il ciclo dell'associazione Vox Aurae riprende in San Barnaba il 23 gennaio con gli Archi dei Pomeriggi Musicali e culminerà il 16 marzo con l'Orchestra Sinfonica di Sanremo impegnata nel primo concerto di Ciaikovskij (al pianoforte Dinara Nadzhafova, secondo premio ex aequo all'ultimo Concorso Busoni) e in «Rendering» di Luciano Berio.

L'Associazione Soldano promuove in queste settimane, fino all'11 febbraio, la rassegna «La musica e il disagio», ma si attende soprattutto il cartellone delle «Settimane musicali bresciane», che prenderanno il via sabato 1 marzo con solisti di fama internazionale, e quello delle «Dieci giornate di Brescia» in programma a settembre. Ancora in fase di definizione, infine, i programmi del Festival di musica sacra, delle Nuove Settimane Barocche, del Festival Antenati, della Gia (proseguirà ovviamente il ciclo pluriennale dell'integrale pianistica di Schumann) e della Fondazione Romanini.

PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA L'ORCHESTRA DA CAMERA DI BRESCIA ORGANIZZA TRE SERATE

FRANCO MARGOLA, OMAGGIO PER UN SECOLO DI MUSICA⁵

Il primo appuntamento è fissato per il 24 ottobre nella sala del Sancarlinò. Poi due concerti a S. Barnaba.

Il 30 ottobre 1908 nasceva a Orzinuovi il compositore Franco Margola. E in occasione della ricorrenza i familiari, a partire dal

⁵ Luigi Fertonani, «Bresciaoggi», 17 ottobre 2008, p. 49

figlio Alfredo, hanno deciso di festeggiare solennemente l'evento con il «Festival Franco Margola». L'evento, che ha come direttore artistico il violinista bresciano Filippo Lama, è stata presentata ieri pomeriggio a Palazzo Loggia: l'Orchestra da Camera bresciana infatti, guidata da Lama, organizza l'iniziativa che consiste in tre concerti a ingresso gratuito cui hanno dato il proprio patrocinio il Comune e la Provincia di Brescia e il loro sostegno i Ballarini di Rivarolo Mantovano, Intesa Sanpaolo e la Fondazione Asm.

In programma tre concerti monografici, con sole musiche di Margola che peraltro è stato un compositore prolificissimo e attivo anche in campo didattico, come ha detto Giancarlo Facchinetti, che con Togni e Castiglioni è stato un suo allievo.

La prima data in programma è quella di venerdì 24 ottobre per un concerto che, a differenza degli altri due che si terranno in San Barnaba, è in programma al San Carlino di corso Matteotti e ha un carattere squisitamente cameristico: la «Sonata seconda per chitarra» con Giulio Tampalini e la prima esecuzione assoluta del «Divertimento per violino, viola e chitarra d.C. 764» e di «Il cieco di Korolenko d.C. 7» con Ruggero Ruocco al pianoforte.

Alla serata parteciperanno anche la contralto bresciana Elena Traversi per una serie di brani per canto e pianoforte e, come archi, Filippo Lama al violino, Flavio Ghilardi alla viola e Paolo Perucchetti al violoncello; a chiudere una lettura di scritti di Margola da parte di Ermes Scaramelli. Lunedì 27 ottobre San Barnaba ospiterà la Nuova Orchestra da Camera «Ferruccio Busoni» di Trieste per la «Sinfonietta d.C. 796» e la «Fantasia per archi con violoncello d.C. 114» con la partecipazione solistica di Jacopo Arancini; nella seconda parte il «Doppio Concerto per violino, pianoforte e orchestra d'archi d.C. 132» con solisti Michele Lot e Massimo Bon; la serata, sotto la guida del maestro Massimo Belli, si completerà con la «Partita per orchestra d'archi d.C. 110». Nel giorno del centenario, il 30 ottobre, San Barnaba ospiterà l'Orchestra da Camera di Brescia diretta da Filippo Lama nel breve «Concerto dell'alba per violino e archi d.C. 292», cui seguiranno la «Suite per clarinetto e archi d.C. 183» con protagonista al clarinetto Maurizio Trapletti; nella seconda parte la «Partita per flauto e archi d.C. 141» e per finire la «Sinfonia delle isole d.C. 72», ricordo autobiografico di Margola, che diresse i Conservatori di Messina e Cagliari.

MUSICHE DI MARGOLA PER FORMAZIONI INSOLITE⁶

L'Orchestra da Camera di Brescia diretta da Filippo Lama apre al Sancarlinò i concerti nel centenario della nascita.

Si apre alle ore 21.00 al Teatro Sancarlinò (corso Matteotti, ingresso libero) la stagione di concerti dedicata al compositore bresciano Franco Margola nel centesimo anniversario della nascita. Organizzato dall'Associazione Orchestra da Camera di Brescia con la direzione artistica di Filippo Lama, il Festival affida l'esordio ai solisti della compagine cittadina (Elena Traversi, contralto; Giulio Tampalini, chitarra; Filippo Lama, violino; Flavio Ghilardi, viola; Paolo Perucchetti, violoncello; Ruggero Ruocco, pianoforte). Integralmente dedicato a musiche di Margola, il programma prevede l'esecuzione di Sonata seconda per chitarra d.C. 218; Sonatina per violino e chitarra d.C. 259; Divertimento per violino, viola e chitarra d.C. 764 (I^a esecuzione assoluta), pagine per pianoforte (Il cieco di Korolenko d.C. 7 in prima esecuzione assoluta, Piccola rapsodia d'autunno d.C. 28, Valzer d.C. 36, Preghiera d'un clefta d.C. 21), arie per voce e pianoforte (Ritorno d.C. 65, Possa tu giungere d.C. 101, Malinconia d.C. 2, La dolce vita è lontana d.C. 77, Cantare... e perché? d.C. 25); Musiche duettanti per violino e violoncello d.C. 147, Partita a tre per violino, viola e violoncello d.C. 140. Letture di scritti di Margola, affidate all'attore Ermes Scaramelli, completeranno la serata. Il programma offre alcuni saggi del repertorio cameristico della fase più avanzata della produzione di Margola, quando i suoi interessi, evidentemente condizionati dall'attività didattica, si concentrarono su piccole formazioni, anche insolite. Soprattutto la presenza della chitarra è particolarmente significativa, perché caratterizza l'avvio di una vera e propria nuova stagione creativa, dettata da una vera passione per questo strumento inesplorato dal compositore bresciano fino alla fine degli anni '60. Incoraggiato da una schiera di strumentisti da ogni parte d'Italia, la produzione di Margola fu un vero fiume di musica chitarristica. La Sonata seconda, del 1977, fu composta per Guido Margaria e pubblicata dall'editore Zanibon di Padova. Il rapporto con questo editore fu in quegli anni intenso, e fu lui a sollecitare nuove composizioni da pubblicare, come la Sonatina per violino e chitarra del 1980. Moltissimi altri lavori rimasero inediti, come il Divertimento per violino, viola e chitarra. Le Musiche

⁶ Fabio Larovere, «*Giornale di Brescia*», 24 ottobre 2008, p.51

duettanti e la Partita sono significativi esempi della musica cameristica di Margola degli anni '60.

TUTTO MARGOLA IN PENSIERI E SPARTITI⁷

Concerto e letture alla «prima» del festival dedicato al compositore

È un Margola inedito quello presentato l'altra sera al Sancarlinò nel primo concerto del festival che del compositore bresciano porta il nome.

Promosso dall'Orchestra da Camera di Brescia, con la direzione artistica di Filippo Lama, il concerto ha dato la possibilità al folto pubblico di accostare alcune gemme dell'ampio repertorio cameristico del musicista di cui ricorre il centenario della nascita. Ma non solo: l'attore Ermes Scaramelli ha anche letto alcuni brani degli scritti di Margola: piccole riflessioni cucite con fine sense of humor molto british. «Ogni uomo è fatto a modo suo – scrive Margola nel maggio del 1948 -. A me, per esempio piace la serietà». In realtà, l'affermazione è preludio a pensieri frutto di un'attenta capacità di osservare le persone e le situazioni, offerti al pubblico con sorniona ironia. «Gli artisti in Italia – annota il compositore – sono trattati male: ce ne sono troppi. Sembrano tranquilli ma non pensano che a vendicarsi». Come Margola stesso, che minaccia di morte un critico che ha stigmatizzato il suo modo di dirigere l'orchestra. E per parlare di rivoluzione parte dall'idea – non poi così peregrina – di percuotere un vigile con... carta da musica: «L'arte – chiosa – è sempre a servizio dell'umanità». Gli interventi di Scaramelli hanno fatto da felice contrappunto all'esecuzione musicale, sempre di ottimo livello. Le opere di Margola sono sempre piacevoli e interessanti, si presentano solide per costruzione, cautamente innovative nella scrittura, nel segno di una costante volontà di dialogo con il pubblico. Nei pezzi in cui compare la chitarra – affidata alla squisita sensibilità di Giulio Tampalini – l'eco lontana di Paganini si stempera entro un tessuto ove il virtuosismo è sempre funzionale al discorso musicale. Particolarmente interessante il Divertimento per violino, viola e chitarra, dalle sonorità a tratti spigolose e stranianti, con l'eccellente apporto di Lama (violino) e Flavio Ghilardi (viola).

⁷ Fabio Larovere, «Giornale di Brescia», 26 ottobre 2008

Ruggero Ruocco ha invece offerto all'ascolto tre brani pianistici di Margola passando dalle sonorità vitree de «Il cieco di Korolenko» (primo pezzo in assoluto per pianoforte) al suggestivo descrittivismo della «Piccola rapsodia d'autunno», sino al brillante «Valzer» scritto per Benedetti Michelangeli.

La scrittura vocale di Margola ben si adatta al timbro scuro e omogeneo della mezzosoprano Elena Traversi, che ha interpretato con grande sensibilità sei malinconiche romanze per voce e pianoforte. A chiudere, le Musiche duettanti per violino e violoncello, con Paolo Perucchetti ad affiancare Lama, e l'impegnativa Partita a tre per violino, viola e violoncello; pezzo particolarmente riuscito nel coniugare sapienza contrappuntistica e tensione metafisica. Applausi calorosi.

L'ORCHESTRA BUSONI PER MARGOLA

All'Auditorium San Barnaba la seconda serata dedicata al
compositore bresciano⁸

Seconda serata per il Festival Franco Margola, organizzato dall'Associazione Orchestra da Camera di Brescia nel centenario della nascita del compositore bresciano. Stasera l'Auditorium San Barnaba (piazza Michelangeli) alle ore 21 ospita l'Orchestra da Camera Ferruccio Busoni di Trieste, diretta da Massimo Belli, solisti Michele Lot (violino), Massimo Gon (pianoforte) e Jacopo Francini (violoncello). L'ingresso al concerto è libero. Il programma prevede Sinfonietta d.C. 796, Fantasia per archi con violoncello d.C. 114, Doppio concerto per violino, pianoforte e orchestra d'archi d.C. 132, Partita per orchestra d'archi d.C. 110.

Tra le composizioni inedite di Margola non ci sono solo brevi pagine cameristiche, ma anche pagine orchestrali di un certo respiro: per lo più composizioni probabilmente scritte per esercitazioni di conservatorio, o saggi di esecuzione orchestrale. È il caso della Sinfonietta per archi, mentre della Fantasia per orchestra con violoncello sappiamo almeno che fu eseguita nel 1957 a Vercelli e a Verona. Diverso è il caso del Doppio concerto per violino e pianoforte, che fu pubblicato nel 1961, pubblicamente eseguito e anche registrato e poi trasmesso dalla Rai e dalla Radio Svizzera. Con questo concerto Margola dichiarò di aver

⁸ s.f., «Giornale di Brescia», 27 ottobre 2008

definitivamente voltato le spalle alla dodecafonia, per tornare a «un artigianato silenzioso che, in assoluta modestia, opera al di fuori dei clangori e delle polemiche». Anche la Partita per archi, del 1959, fu pubblicata e trasmessa dalla Rai, fra l'altro con direttore e orchestra prestigiosi: Sergiu Celibidache e la Scarlatti di Napoli.

Complesso storico fondato nel 1965 da Aldo Belli, l'Orchestra Busoni è uno dei primi nel suo genere sorti nel dopoguerra. Il 25 ottobre 2005 per festeggiare il 40° di attività ha tenuto un concerto al Teatro Verdi di Trieste che ha avuto un grande successo con la partecipazione straordinaria del violinista Salvatore Accardo. I tre solisti Lot, Gon e Francini vantano una ricca carriera, numerose affermazioni in concorsi e sono anche apprezzati docenti.

FRANCO MARGOLA OGGI, CENT'ANNI FA⁹

Nel giorno del centenario della nascita, l'Orchestra da Camera di Brescia esegue nell'auditorium San Barnaba una significativa selezione di opere del maestro bresciano. Tra le curiosità, il movimento della «serpentara».

Si chiude significativamente nel giorno anniversario della nascita di Franco Margola il festival che ne porta il nome, promosso dall'Associazione Orchestra da Camera di Brescia col patrocinio di Comune e Provincia. Stasera, a cent'anni esatti dalla nascita del compositore bresciano, alle ore 21 nell'auditorium San Barnaba (piazza Michelangeli) l'Orchestra da Camera di Brescia – guidata da Filippo Lama, nell'occasione anche violino solista, con Marco Zoni, al flauto, e Maurizio Trapletti, al clarinetto – propone una significativa selezione di opere del maestro bresciano. In programma, il Concerto dell'alba per violino e orchestra d'archi, Suite per clarinetto e archi, Partita per flauto e archi, Sinfonia delle isole. L'eclettismo dell'artista originario di Orzinuovi, già saggiato grazie alla lettura, nel corso del primo concerto, di brani tratti dai suoi scritti, sarà ulteriormente testimoniato stasera dall'esposizione di sue opere pittoriche nella galleria di San Barnaba.

Molto interessante il programma musicale. Il Concerto dell'alba per violino e orchestra fu composto nel 1982 su sollecitazione dell'editore Zanibon. Sulla scia delle sue precedenti

⁹ Fabio Larovere, «Giornale di Brescia», 30 ottobre 2008

opere con lo stesso titolo, Margola compose un terzo Kinderkonzert, pensato dunque come una sorta di piccolo concertino-giocattolo. Più tardi decise di intitolare questo lavoro Concerto dell'alba, «intendendo con questo titolo apparentemente ambiguo dell'Alba del Violinista». La Suite per clarinetto, caratteristica dello stile neo-barocco di Margola, risale al 1973 e fu pubblicata dall'editore Zanibon che gli suggerì come primo interprete il clarinettista Elio Peruzzi. Qui compare fra l'altro un movimento tipicamente margoliano, indicato con il curioso titolo di «Serpentara»: Margola ne aveva avuto l'ispirazione già alla fine degli anni '40, percorrendo una strada a tornanti nei dintorni di Roma che portava questo nome, con evidente allusione al modo di procedere del serpente. Ne era uscito un tipo di componimento musicale il cui disegno melodico procedeva con lo stesso andamento sinuoso.

La Sinfonia delle Isole, infine, fu così intitolata perché fu iniziata nel 1940 a Messina e terminata a Cagliari nel 1942. Si tratta di una composizione molto classica nella scrittura, con addirittura una Fuga nel movimento finale, ed è un bell'esempio del comporre robusto del Margola di quegli anni, pienamente ottimista e fiducioso in un futuro che per l'Italia si sarebbe invece rivelato di lì a poco davvero drammatico.

L'Orchestra da Camera di Brescia nasce nei primi anni novanta. Guidata per circa un decennio dal M° Giancarlo Facchinetti, dal 2007 affida la direzione artistica a Filippo Lama che ne riveste anche il ruolo di Konzertmeister.

L'OCB si ripropone di affrontare un importante repertorio per orchestra da camera, prevalentemente senza direttore: ne scaturiscono esecuzioni frutto di una totale partecipazione artistica, interpretativa e umana di un gruppo di musicisti che da anni collabora, ispirato da intenti comuni e condivisi. I solisti di stasera sono noti e apprezzati dal pubblico bresciano, vantano una ricca carriera con molti riconoscimenti; tra loro segnaliamo il giovane Maurizio Trapletti di Lovere, clarinettista dall'interessante carriera, diplomatosi a pieni voti nella sezione di Darfo del Conservatorio Marenzio. L'ingresso al concerto è libero.

Il celebrato compositore nasceva il 30 ottobre di 100 anni fa a
Orzinuovi

**FRANCO MARGOLA, MAESTRO DI UN'INTERA
GENERAZIONE¹⁰**

Autore amato, tra i suoi allievi Facchinetti, Togni e Castiglioni

Esattamente cento anni fa, il 30 ottobre 1908, nasceva a Orzinuovi il compositore bresciano Franco Margola, uno dei musicisti più noti, amati ed eseguiti che nella sua lunga carriera di musicista ha dato moltissimo non solo alla vita musicale della nostra città ma, anche grazie alla sua tenace e apprezzatissima attività nell'ambito dell'insegnamento, anche a quella nazionale. Franco Margola infatti ebbe numerosi allievi, e non sono pochi quelli che hanno raggiunto poi notorietà e fama: fra gli altri Camillo Togni, Giancarlo Facchinetti e Niccolò Castiglioni. È stato davvero infaticabile nella sua attività di compositore, di conferenziere e di uomo di cultura; nonostante i suoi molteplici interessi accuratamente coltivati, fu anche una personalità sempre schietta, sincera, che rifuggiva da artifici e tentennamenti. E questo si avverte nelle numerosissime composizioni che Margola ci ha lasciato: centinaia di lavori – in particolare strumentali – che sono andati a sondare generi musicali diversi, dalla musica sinfonica ai concerti con o più strumenti solisti, fino alla moltissima musica da camera per organici diversi, con predilezione per la chitarra.

Ma veniamo alla storia di questo indiscusso protagonista della musica bresciana. Franco Margola manifestò molto presto la sua inclinazione per la musica e fu quindi iscritto all'istituto musicale «Venturi» (l'attuale conservatorio cittadino «Luca Marenzio») dove studiò violino sotto la guida di Romano Romanini, che all'epoca era anche direttore del «Venturi». Margola volle studiare anche altro e infatti frequentò i corsi di pianoforte complementare, di armonia e contrappunto sotto la guida di un altro prestigioso musicista bresciano, Isidoro Capitanio. Poi proseguì gli studi al conservatorio «Arrigo Boito» di Parma, dove conseguì nel 1933 il diploma di composizione nella classe di Achille Longo. Proprio in quegli anni Margola – ancora studente – fece l'incontro che doveva poi influenzare tutta la sua carriera di compositore: si trattava di Alfredo Casella, cui Franco Margola presentò una composizione per canto e pianoforte, la «Preghiera d'un clefta», della quale il maestro torinese fu positivamente impressionato, incoraggiandolo a scrivere

¹⁰ Luigi Fertonani, «Bresciaoggi», 30 ottobre 2008

altri lavori. E la «lezione caselliana» emerge soprattutto nel suo Quartetto per archi n. 3, che nel 1937 vince il Premio Scaligero di Verona. A Brescia creò un'orchestra d'archi che si avvalese della collaborazione di Arturo Benedetti Michelangeli, al quale dedicò un bellissimo Concerto per pianoforte.

Durante la guerra compose due opere, Il mito di Caino e Il Titone, che andò invece perduto a causa del siluramento della nave che trasportava i suoi bagagli. Rastrellato a Brescia nel 1944 dai tedeschi e deportato a Mühldorf, riprese la sua attività dopo il conflitto con grandi successi, ad esempio col Trio per archi del 1947. Nel 1960 Franco Margola divenne direttore del Conservatorio di Cagliari, e insegnò dal 1963 al 1975 al Conservatorio di Parma. Il compositore è scomparso a Nave il 9 marzo 1992.

Le incisioni

Riproposto dal Busoni e dal Respighi

Franco Margola, grazie alla sua vena fresca e alla gradevolezza del suo stile è un compositore molto eseguito anche all'estero ed è stato scelto da molti solisti e da molti complessi per le loro incisioni. Fra le altre, tre appaiono in questo periodo proprio come omaggio al centenario della nascita. Il primo che segnaliamo è «Franco Margola» (Rainbow RWmg20080722) interpretato dall'Orchestra da Camera «Ferruccio Busoni» di Trieste che i bresciani hanno ascoltato qualche sera fa in San Barnaba. Nel cd la «Sinfonia delle isole» dedicata a Sicilia e Sardegna, dove Margola insegnò, il «Concerto dell'alba per violino e orchestra», il «Concerto per tromba, percussioni e archi». Il secondo cd è «Franco Margola – Musica per archi e Concerti per oboe» ed è edito dalla Tactus (TC901301) protagonista l'Ensemble Respighi diretto da Federico Ferri. Infine il «Franco Margola» realizzato sempre per Rainbow (RWmg20080723) dal Genova String Quartet.

CONCERTO DELL'ORCHESTRA DA CAMERA DI BRESCIA IN RICORDO DEL COMPOSITORE ORCEANO¹¹

LAMA RENDE OMAGGIO A MARGOLA

L'Orchestra da Camera di Brescia, guidata da Filippo Lama, ricorda con un concerto in programma questa sera alle 21 in San Barnaba la figura del compositore bresciano Franco Margola nel centenario della nascita: il programma parte dal «Concerto dell'alba per violino e archi d.C. 292» con Filippo Lama allo strumento solista, proseguendo con la «Suite per clarinetto e archi d.C. 183» con Maurizio Trapletti allo strumento a fiato; seguiranno la «Partita per flauto e archi d.C. 141» con Marco Zoni al flauto solista e infine la «Sinfonia delle isole d.C. 172», che concluderà la serata in San Barnaba.

Il concerto è a ingresso gratuito ed è offerto alla cittadinanza dal Comune e dalla Provincia di Brescia oltre che da sponsor privati come i Ballarini di Rivarolo Mantovano, Intesa San Paolo e la Fondazione Asm, in collaborazione col Conservatorio «Luca Marenzio». È un'occasione preziosa, quella offerta questa sera ai bresciani, per ascoltare brani non solo affascinanti ma anche poco conosciuti del compositore bresciano originario di Orzinuovi. Il programma è realizzato da una formazione – l'Orchestra da Camera di Brescia concertata da Filippo Lama – che ha dato prova anche recentemente di un'ottima preparazione.

Filippo Lama, che insegna violino al conservatorio cittadino dal 1982, è il fondatore di questo complesso che nonostante abbia iniziato la sua attività ufficiale soltanto lo scorso anno, ha già colto ottimi successi. È violino di spalla dell'Orchestra da camera di Mantova, il CameraOpera Ensemble, i Pomeriggi Musicali di Milano, la Toscanini di Parma e l'orchestra del festival «Michelangeli». Tra i solisti il flautista Marco Zoni, di Lumezzane, e il clarinettista Maurizio Trapletti di Lovere.

Zoni è il primo flauto de «I pomeriggi musicali di Milano» e collabora con l'orchestra del Teatro alla Scala e con l'omonima filarmonica.

Trapletti ha ottenuto ottimi piazzamenti in vari concorsi internazionali quali il «Città di Carlino» e lo «Schubert» di Ovada.

¹¹ Luigi Fertonani, «Bresciaoggi», 30 ottobre 2008

MARGOLA, CENTO DI QUESTI CONCERTI¹²

Successo dell'omaggio dell'Orchestra da camera di Brescia al
compositore

È stato un vero successo il concerto dell'altra sera in San Barnaba con il quale l'Orchestra da camera di Brescia ha concluso il Festival dedicato al centenario di Franco Margola, nel giorno della nascita del compositore.

All'inizio il figlio del Maestro, Alfredo, ha rivolto commosse parole di saluto al folto pubblico e di ringraziamento agli interpreti, ricordando che suo padre è stato soprattutto un compositore per tutta la vita e un docente, che ha lasciato segnali forti con i suoi allievi (fra i quali Niccolò Castiglioni a Milano, Camillo Togni e Giancarlo Facchinetti a Brescia).

Il programma offriva scelti esempi della produzione di Margola per orchestra d'archi e Concerti solistici con archi, a cominciare dal «Kinderkonzert» per violino del 1982 (ribattezzato «Concerto dell'Alba»), d'impronta francese e non senza episodi brillanti e scherzosi, un lavoro in pieno «stile Margola», che con accorte cadenze risolve l'eventuale prolungarsi degli sviluppi e sdrammatizza le atmosfere.

Margola, ch'era violinista, amava le forme brevi e compiute del '600 e del '700, come la Partita o la Suite, di cui l'OdCB ha offerto due esempi molto interessanti, dapprima accompagnando il clarinetista Maurizio Trapletti nella Suite per clarinetto e archi, quindi il flautista Marco Zoni nella Partita per flauto e archi.

La Partita per clarinetto è un lavoro del '73, scritto in funzione della duttilità sonora del solista ed elaborato a sezioni, con un dinamismo interno di tipo teatrale per cui atmosfere e incisi melodici si condensano nei movimenti lenti per sfociare nel piglio di quelli vivaci. Un disegno agogico ampio che si spiega nel Rondò finale. Più concisa, ma forse ancor più preziosa la Partita per flauto e archi, del 1964: i ritmi di danza si alternano con eleganza e ironia, valorizzando gli interventi dell'orchestra in modo concertante, anche affettuosamente cameristico (come nella Ballata) e con effetti di insinuante morbidezza nella «Serpentara», il terzo tempo dal ritmo indolente come lo strisciare della bête, il serpente.

In chiusura l'OdCB ha eseguito la Sinfonia delle Isole (periodo 1940-42, che Margola trascorse dapprima a Messina poi a Cagliari), opera classica e sintetica, in quattro tempi: un po' compassato il

¹² Fulvia Conter, «Giornale di Brescia», 1 novembre 2008

primo, poi sempre più personale, con una vaporosità melodica romantica nel “Sostenuto e dolente”, con armonie ricercate e moderne del terzo, una solidissima sapiente fuga nell’ultimo.

Filippo Lama, Konzertmeister dell’Orchestra e solista nel «Concerto dell’alba», è stato bravissimo nel preparare l’OdCB, nel curarne l’invidiabile assieme e l’omogeneità sonora, oltre che come solista. E i risultati, per un programma completamente nuovo, sono stati ottimi. Da lodare i solisti: Trapletti, sicuro e coinvolgente, e Zoni, trascinate ed espressivo. Lunghissimi, calorosi applausi.

Ricorre nel 2008 il centesimo anniversario della nascita di Franco Margola, l'illustre musicista bresciano di cui BresciaMusica intende celebrare adeguatamente il ricordo. Con il presente articolo si comincia puntando l'attenzione su una singola composizione, il Concerto per la candida pace, n. 128 delle opere di Margola secondo il catalogo redatto da Ottavio de Carli. Si tratta di un lavoro per grande orchestra e voce recitante (il testo è di Tibullo) composto nel 1959. Il brano fu presentato in prima assoluta il 3 aprile 1960 al Teatro La Fenice di Venezia. L'esecuzione era affidata all'Orchestra della Fenice diretta da Ferruccio Scaglia, voce recitante Davide Montemurri.

PACE ED EPICA GUERRIERA NELLA MUSICA DI FRANCO MARGOLA¹³

In tempi di conflitti bellici e legittimazioni improbabili, l'*épos* degli antichi è rievocato dall'atemporalità della musica in un momento di essenziale riflessione. La condizione di un uomo incapace di abitare un tempo prosperante sul *cháos*, si pone in una dimensione contemplativa che introduce l'ineludibile questione delle scelte di vita nella poetica tibulliana. Da sempre presente, la poesia degli antichi soccorre con la sua narrazione densa di significati.

Il sostrato classico della musica di Franco Margola, in continuità con la tradizione musicale, emerge nella sua personalissima rilettura dell'elegia I, X di Tibullo. Conferma di una tendenza sotterranea che, riaffiorando in composizioni come *Il mito di Caino* e il tibulliano *Concerto per la candida pace*, rivela una dimensione estetica, sostenuta da formazione tecnica e concretezza formale, che conferisce corporeità all'espressione musicale. Un'equivalenza tra musica e poesia attraverso la quale Margola risponde all'arte caotica che si riflette nella scelta di musicare la X elegia tibulliana, la prima in ordine di tempo (forse databile al 31 a.C.). Tibullo, come noto, non aveva una grande predisposizione per le false insegne della guerra. Ed è proprio l'*imo corde* tibulliano ad essere tessuto nel *Concerto per la candida pace per grande orchestra e voce recitante* (d.C. 128).

L'invettiva contro la guerra e il ricordo di tempi più sinceri nell'invocazione dei paterni Lari risuonano nell'espressività di una partitura perfettamente in linea con l'originaria forma epica del

¹³ Davide Marchi, «*bresciaMUSICA*», Anno XXII, n° 108 – febbraio 2008, p. 3

racconto poetico di Tibullo. Tuttavia, le immagini musicali di Margola, rafforzando il valore di verità dell'elegia tibulliana, non si propongono di influire sui fatti, ma di assumere una finalità paradigmatica.

Nell'autobiografia di Tibullo, parte della tessitura dell'ipotesto, s'intuisce l'inquietudine di un poeta difensore della *pax alma et candida* datrice di vita, non solo fulgida ma soprattutto attesa, una pace che sospira nell'epoca del fulgore mediatico.

Rilettura di un testo classico compiuto con una chiarezza che, *mot d'ordre* dell'identità compositiva margoliana, riesce a esprimere uno stato d'animo intimamente appassionato ma torbido nei suoi recessi. Il percorso a ritroso che Margola compie, senza intenzioni citazionistiche, si sviluppa entro una ricerca di purezza che sembra appartenere solo alle lingue classiche, intendendo per classico non un concetto statico, ma una ricerca in progressione delle fonti.

L'iniziale presentazione dei fiati, in un delineamento della scacchiera del prologo, prepara la costruzione di una tessitura che nel tutti orchestrale esprime il culmine della battaglia. La scrittura, riproducendo il vigore della vibrazione violenta dei colpi inferti in battaglia, descrive, mediante aggregati politonali, l'urto degli eserciti, sanguinoso e decisivo. Il diminuendo che caratterizza il finale del prologo è scolpito da colori timbrici fratturati da un forte colpo di percussione che dà avvio alla narrazione. Il maestro riesce a rievocare ecfrasticamente il *tópos* letterario della *teichoskopía* omerica, uno sguardo extradiegetico sulla battaglia dall'alto delle mura.

Il silenzio provocato dalla forte cesura diffonde la forza evocativa del *Quis fuit horrendus* (in traduzione italiana). La forza di ciò che viene taciuto in questa pausa, resa quasi interminabile dal clima di attesa, amplifica la vocalità drammatica della voce recitante, messaggera del *kléos*, della fama immortale.

Margola compie una scelta timbrica che gli consente di delineare un conflitto che si sta svolgendo all'ombra di Artemide *glaukópis*.¹⁴ Una marzialità epica che, sul finire della narrazione, si smorza in accoppiamenti timbrici che muovono entro una linea melodica arcadica, non estranea alla costante estetica del maestro. Una gioiosa solarità che le trombe rendono efficacemente, quasi a

¹⁴ Dagli occhi fulgenti, è il noto epiteto di Atena che qui ho attribuito ad Artemide. Volendo significare una guerra che non si svolge più sotto le insegne divine, ho inteso la guerra quale spazio governato da una violenza ferina in cui l'atto bellico si trasforma in atto di caccia: il nemico diviene preda.

voler recuperare l'eden perduto. Le aperture emotive create dal testo poetico sono rese più significative dalla musica che, oltre a commentare gli eventi, ne amplifica il *páthos*, ricercando una serenità che, ritrovata nelle linee purissime del suono, riverbera nel movimento lineare della poesia.

Un sostrato classico, dunque, che Margola non intende come pre-moderno, ma come un materiale sonoro che non è estraneo al tessuto musicale in cui s'innesta. Musica, quella della candida pace, attraverso la quale Margola instaura un dialogo fra la scrittura musicale e quella del poeta latino. Una proiezione delle suggestioni tibulliane con le quali intende riproporre quelle visioni poetiche che il mondo sembra aver dimenticato. Fedele alla fascinazione di una resa sensibile dell'inspiegabile, vuole rendere ancora accessibile l'arte, proponendo un nuovo orientamento verso il sublime classico. Con la capacità che gli è propria, Margola accoglie ed elabora gli elementi impuri e discordi della realtà.

III

SCRITTI DI FRANCO MARGOLA

ANAFILASSI MUSICALE

Con questo titolo alquanto eccentrico per un musicista, non intendo invadere il campo della scienza medica, e tanto meno fare sfoggio di una cultura particolare che non ho; è anzi infinitamente probabile che i depositari della suddetta scienza medica sorrideranno davanti a questo titolo, il cui scopo non è che di fermare l'attenzione su alcune osservazioni tuttora inedite o, per lo meno, non abusate.

Forse un giorno la scienza riuscirà a stabilire se, e quali mutamenti subisca il nostro organismo attraverso le emozioni artistiche, posto che altri sentimenti come la paura, le continue preoccupazioni, l'odio, hanno il potere di alterare non solo la pressione delle nostre arterie ma persino lo stato chimico del siero.

Le coincidenze, i paralleli col fenomeno anafilattico tenute nel presente studio, vanno interpretate con qualche elasticità. Fatta questa premessa, entrerò senz'altro in argomento.

È noto a chi abbia qualche rapporto con la medicina, come immettendo per via parenterale delle sostanze proteiche eterogenee già precedentemente iniettate nello stesso organismo, possa verificarsi una reazione più o meno violenta, capace di determinare anche disturbi di estrema gravità. Interessandoci la cosa da un punto di vista speciale, osserveremo come la prima iniezione di dette sostanze non eserciti sull'organismo alcuna apparente efficacia, mentre la seconda iniezione avvenuta a qualche distanza di tempo dalla prima possa produrre il fenomeno succennato. La spiegazione di questo fenomeno che in medicina va col nome di 'Anafilassi' suggerisce un'idea che, pur con qualche riserva, può fornire elementi chiarificatori per ciò che riguarda la comprensione e le incomprensioni in fatto d'Arte.

Basato su un meccanismo analogo, sia pure con manifestazioni diverse (non patologiche ma benefiche dal punto di vista intellettuale), vediamo infatti prodursi un equivalente, nei rapporti intercorrenti fra l'uomo e le produzioni dello spirito: le Arti in genere, la musica in particolare.

Considerando l'Arte come elemento estraneo all'organismo umano, come sostanza che gli venga immessa dal di fuori per via oculare (pittura, scultura, architettura), o auricolare (musica), i punti di analogia col fenomeno anafilattico vero e proprio sarebbero abbastanza numerosi e notevoli.

Allorquando sentiamo per la prima volta un'opera musicale, il nostro animo, la nostra attenzione, la nostra memoria, tutto il

complesso delle nostre facoltà intellettive, nell'impossibilità di abbracciare subito il disegno architettonico formale dell'intera composizione (specialmente se di proporzioni vaste, come ad esempio un quartetto, una sinfonia) rivelano lì per lì solo l'eccellenza di alcuni frammenti, di alcune piccole zone, e il cui contenuto spirituale ha la maggior aderenza con la nostra sensibilità. Per tutto il resto della composizione si stabiliscono generalmente nell'ascoltatore alcune zone di adesione più o meno circostanziate, altre zone frigide e talvolta anche decisamente repulsive.

Il complesso di queste prime sensazioni acquisite, la cui funzionalità apparentemente epidermica e superficiale ci dà spesso l'impressione che l'opera musicale non abbia lasciato se non debolissime, insignificanti tracce sul nostro spirito, il complesso di queste prime sensazioni ha invece un suo decorso di penetrazione che tocca il nostro cervello il quale, in uno spazio di tempo più o meno lungo, finisce a nostra insaputa per ricevere una vera e propria sensibilizzazione al nuovo brano di musica, tanto che, se questa viene riascoltata a una certa distanza di tempo dalla prima audizione, si ha la sensazione di una già raggiunta maturità del nostro spirito alla comprensione di quello stesso brano che prima ci aveva lasciati pressoché indifferenti.

I tempi di sensibilizzazione variano a seconda della qualità del brano musicale e a seconda della natura del soggetto assimilatore, così come nel meccanismo anafilattico vero e proprio i tempi di sensibilizzazione variano a seconda delle sostanze iniettate e delle facoltà reattive del soggetto.

Si potrebbe obiettare che, nel caso nostro, possano entrare in gioco altri fattori; primo di tutti il potere evolutivo del gusto che in un periodo di tempo più o meno lungo può subire notevoli trasformazioni. Obiezione giusta, la quale, peraltro, non esclude che l'uno e l'altro fattore possano agire simultaneamente. Altra obiezione si potrebbe fare tendente a trasferire il prodursi di tale fenomeno su un campo puramente aritmetico: il nostro trasporto (o la nostra avversione) per un dato oggetto sono infatti tanto più dichiarati quanto più profonda è la conoscenza che ne abbiamo.

Tale obiezione, che pure sembrerebbe avere un certo peso, è invece confutabilissima, e vedremo subito che non è la semplice ripetizione di un brano che ci dà la rivelazione della sua intima essenza, ma è proprio la riproduzione che se ne ha, a distanza di tempo.

Infatti quando un nuovo brano di musica, riuscito a scuotere l'attenzione del pubblico per determinate caratteristiche, viene bissato, l'impressione che si ha durante la seconda esecuzione è meno viva che la prima volta, il nostro interesse decresce anziché aumentare, e si finisce talvolta per averne anche un senso di stanchezza; sentimento che la sola educazione ci impone talvolta di nascondere alla compiacenza degli esecutori o dei concertisti. Il calcolo puramente aritmetico che ci porterebbe a pensare al fatto quantitativo come elemento determinante la nostra penetrazione dell'opera d'arte musicale cade, dunque, nel modo più assoluto.

Anche gli esecutori di orchestra, i concertisti, i direttori d'orchestra, gli stessi compositori cadono spesso fatalmente nell'equivoco di false valutazioni estetiche, e c'è da andare molto guardinghi se si vuol giudicare della bontà di un'opera musicale senza averla prima lasciata riposare nel nostro intimo, e senza averla poi ripresa a giusta distanza di tempo.

Coloro che vivono nel mondo musicale, siano essi interpreti o esecutori d'orchestra, oppure semplici spettatori nelle sale da concerto o nei teatri, siano essi direttori d'orchestra concertisti o autori; il frequente contatto con altri musicisti o appassionati di musica in genere, tutto un complesso di sensazioni reciprocamente svelate, il costante ripetersi di determinati fenomeni: avversioni che si mutano in ammirazioni, e, viceversa, entusiasmi che finiscono nel più completo raggelamento, tutti questi elementi in moto di valutazioni e di svalutazioni, questo mondo meraviglioso in cui l'astrazione finisce per essere l'unico elemento concreto di vita, possono all'uopo fornire innumerevoli occasioni di indagine e di studio.

A tale proposito, ricordo di aver assistito alle prove per una prima esecuzione che si faceva di Petrouska in una città lombarda nel 1933. L'intera massa orchestrale sbigottita, ostile, irritata, dava in escandescenze d'ogni genere, e proferiva all'indirizzo dell'autore frasi non certamente improntate a eccessi di riverenza. Qualche anno più tardi, avendo avuto occasione di ascoltare alcuni dischi dello stesso Petrouska in compagnia di un violinista che era stato uno dei corifei di quella violenta ostilità potei notare l'effetto della sua sensibilizzazione spirituale verso quella musica, nel modo più convincente.

Una stupefatta gioia si disegnava sul suo volto, man mano che il disco girava; man mano che ritornavano vivi alla sua memoria i ricordi di quello smagliante capolavoro. Un sorriso felice illuminava i suoi lineamenti, ed era evidente in lui la soddisfazione di un vero superamento, di una meta raggiunta per aver potuto gustare in modo così completo il dono di quella bellezza che un giorno aveva disprezzato.

Ed è bene dire qui, sia pure per inciso, che la posizione dell'esecutore d'orchestra è fra le più difettose ai fini della comprensione dell'opera musicale. La preoccupazione di passi difficili, le fatiche dell'esecuzione, la vicinanza di determinati strumenti più o meno fragorosi, l'apprensione per alcuni passi scoperti e insidiosi, l'antipatia per alcuni speciali tipi di grafia musicale adottati da questo o da quell'autore, finiscono, nel loro complesso, per esercitare sull'esecutore un'azione irritativa e perturbatrice, un gioco di molestia che lo devia dai campi della pura estetica.

È un gioco di interessi complesso, un insieme di cause che possono determinare nell'esecutore l'effetto di una vera e propria avversione per la musica che deve eseguire all'infuori delle leggi della bellezza. Al contrario, alcuni passaggi più indovinati per la natura del proprio strumento, possono comunicargli un vero piacere, una gioia muscolare, per cui egli si sente portato verso quella musica il cui valore poetico può essere magari più o meno scarso. Non deve quindi meravigliare se il complesso di questi agenti deviatori porta spesso lo strumentista a formulare i giudizi più arbitrari e discutibili verso le musiche che egli stesso eseguisce.

Per una delle suddette ragioni (quella riguardante la vicinanza a strumenti di alto potenziale sonoro), anche la posizione del pubblico delle prime file, e dei palchi più vicini all'orchestra, riesce quanto mai difettosa e a tale proposito è sempre meglio tenersene a una certa distanza.

Ritornando all'argomento che informa questo studio, sarà bene chiarire che agli effetti della comprensione non è possibile stabilire una regola fissa per tutte le musiche, ed è evidente che per le opere del passato si impone un periodo di assimilazione meno lungo che per le opere moderne.

Può darsi che per le musiche antiche vengano in nostro aiuto elementi che si inquadrano nel settore della tradizione e conseguentemente della frequenza dello stile.

L'immediata comprensione di un'opera musicale moderna è invece un fatto antibiologico; e il processo di sensibilizzazione è

indispensabile per chi voglia approfondire la ricerca dei valori più intimi.

Infatti in una seconda audizione di un'opera moderna avvenuta a opportuna distanza di tempo dalla prima, vengono non solo rinsaldate e messe più a fuoco le prime impressioni, ma il fatto comprensivo si integra con l'aggiunta, la rivelazione di altre parti, il cui significato, dapprima oscuro, prende man mano risalto. Così nelle successive audizioni il processo integrativo si estende ancora fino a che l'opera completamente assimilata, anche nelle sue parti più squisitamente personali, può definirsi compresa. Diremo subito che tale comprensione non implica per necessità un'adesione spirituale; può anche stabilire e determinare uno stato avversivo, frutto di un'antipatia esistente fra l'atteggiamento estetico o il movente dell'artista creatore, con l'animo, la cultura, la preparazione, le tendenze dell'uditore. Comunque, solo dopo che il fatto comprensivo sia compiuto, e non prima di allora, sarà possibile esprimere un giudizio il quale, se pure non vorrà rivestire carattere di universalità, sarà però l'espressione seria e valutata di una solidarietà, di un parallelismo esistenti o meno, con i canoni estetici e con la materia sonora impiegata dall'artista.¹

(Sullo stesso argomento riportiamo il testo di un manoscritto trovato tra le carte del compositore e rimasto presumibilmente inedito)

Fissare il proprio punto, il proprio attimo lirico nel clima agitato e convulso della storia; tracciare una linea, un segno a distinguere la propria dall'altrui personalità; è questo il legittimo sogno di ogni autore sia esso poeta, pittore, scultore o musicista. Ma quale assurdo segno sia questo per il compositore d'oggi, lo sa solo chi vive o milita nel campo della musica; su tale argomento risulterà dunque opportuno soffermare un poco la nostra attenzione e spendere una parola, anche e soprattutto per precisare e per chiarire una delle più dolorose verità riguardanti la posizione dei più giovani autori di musica.

Esistono per taluni teatri e talune istituzioni concertistiche dei particolari criteri di privilegio per cui essi, a prescindere dai capolavori del repertorio classico, accettano di ospitare nei loro programmi solo opere di prima esecuzione.

¹ «Adamo», 20 dicembre 1947 e 20 gennaio 1948, *ivi*, pp. 331- 333

Questo privilegio di cui sarebbe curioso ricercare le origini, questo privilegio che di per sé ha tutta l'aria di essere un residuo di feudalesimo, un *jus primae noctis* della musica, ha finito in questi ultimi tempi di stimolare gli appetiti di molte fra le minori società consorelle e non è infatti raro che un autore all'atto di presentare un lavoro per l'esecuzione di una determinata sede si senta rivolgere la domanda: 'È già stato eseguito?' E nel caso che l'autore sia costretto per onestà a una risposta affermativa, si è sicuri che egli assisterà a un giuoco abilissimo condotto dal dirigente di detta società al fine di scansarsi da una precisa promessa; gioco che lascerà tuttavia aperta la possibilità a un'intesa da effettuarsi in periodo successivo nella speranza che, nel frattempo, il musicista abbia magari approntato qualche cosa di nuovo. È inutile dire quanto sia lusinghiero per l'artista questa fiducia *a priori* questa fiducia gratuita che si ha nella sua opera, ma, a lungo andare il gioco finisce per istancare ed egli si accorge di spendere il proprio tempo e le proprie fatiche nel modo più assurdo. Infatti, se detto meccanismo dovesse funzionare in tutti i settori di irradiazione musicale, egli si vedrebbe costretto al lavoro di lunghi mesi per ottenere la gioia di un'unica esecuzione magari in una sede secondaria e nulla più.

Fortunatamente non è sempre così ma altre forse sono all'agguato. Altre barriere da superare, barriere che trovano la loro ragion d'essere nell'ambizione e nella vanità degli interpreti. Sulla via dell'*jus primae noctis* si vanno di fatto mettendo anch'essi, direttori d'orchestra e concertisti. Tutti infatti sono disposti e pronti a patrocinare la causa del compositore purché si tratti di una prima assoluta ma se l'opera è già stata eseguita o diretta precedentemente da altro interprete, essa sembra recare un pericoloso contagio per cui istintivamente viene scartata e messa da parte. Risultato? Sempre il medesimo.

Giunti a questo punto diremo come un'attuale rigorosa moralità artistica impedisca al musicista moderno di rifare due volte il medesimo cammino, di toccare il medesimo clima espressivo, mentre in altri tempi (come ad esempio nell'epoca haydniana) era concesso al musicista di scrivere indifferentemente venti o trenta quartetti senza che egli si preoccupasse di rinnovare minimamente la natura complessiva della propria tematica.

Da che cosa è originata la necessità dell'artista odierno di rinnovarsi sempre? Non sta a noi dare una risposta risolutiva; è questo un argomento che va trattato sul piano filosofico, ma sta di fatto che, sia essa necessità un prodotto dell'attuale momento

storico oppure un prodotto della nostra intima insoddisfazione, sia esso espressione di un continuo desiderio di superamento o, se vogliamo, un'accusa a tutto ciò che abbiamo fatto in precedenza, essa esiste, ed esiste in forma sommamente accentuata anche negli artisti maggiori.

Rinnovarsi, e rinnovarsi nell'ambito della propria personalità, nel tracciato della propria evoluzione artistica. Trovare nuove forme di associazioni armoniche, nuovi accostamenti timbrici, amalgama di suoni cui sia impossibile una citazione, un riferimento; e oltre a ciò creare la bellezza; una forma d'arte che risulti valida non solo per una piccola schiera di iniziati ma anche per l'umanità intera; una forma d'arte atta a superare i limiti delle frontiere e quelli dei secoli pur conservando i tesori di un linguaggio nazionale e quelli di una viva modernità e che nel contempo regga al confronto dei capolavori del passato.

Sogno ambizioso e spaventevole cui si può accostare solo chi si senta investito da una forza creatrice formidabile.

E risiede assai probabilmente nella visione soverchiante di tutto questo complesso di problemi la ragione di molti improvvisi abbandoni.

Partenze brillanti effettuate con baldanzosa spavalderia e seguite a breve distanza da un crollo totale. Giovani in cui l'ansia e l'ardore della conquista non hanno potuto reggere al complesso di una ulteriore problematica che si poneva imperiosa davanti alle loro aspirazioni. Sogni soffocati sul nascere per la mancanza di ossigeno adeguato alle necessità del proprio mondo interiore.

Ora è proprio al compositore, a questo essere tormentato da un incessante rovello creativo che si richiede con tanta disinvoltura la creazione di una nuova opera per la semplice ragione che quella da lui proposta è già stata eseguita o, per dirla con termine più di moda, già sfruttata. E finalmente ci par giunto l'istante di riallacciare il discorso al tema iniziale di questa nota.

È cosa risaputa che l'immediata comprensione di un'opera musicale è un fatto antibiologico ed è anche risaputo che il nostro senso musicale incomincia a scoprire e ad approfondire gli autentici valori fonici solo attraverso e mediante le successive audizioni del medesimo lavoro.

Così, neppure il motivo della più vieta canzone riuscirebbe a far presa sulla memoria musicale della massa, se la sua forma a strofe ripetuta non assolvesse già in partenza a questo preciso compito. Ora, come si può pretendere che un pubblico, anche il più addestrato, riesca a darsi ragione dei valori più autentici di

un'opera moderna soltanto attraverso un primo fugace contatto con l'opera stessa?

A questo punto, è naturale riconoscerlo, potrebbe avere inizio un gioco piuttosto vivace di obiezioni. Ci si potrebbe far notare ad esempio che non pochi lavori di musicisti contemporanei che pure hanno avuto il privilegio di parecchie esecuzioni successive, non hanno lasciato alcuna traccia di sé. Quanto sia legittima questa osservazione è inutile dire, ma la risposta è semplice. Evidentemente si trattava di lavori brutti, scialbi o del tutto mancanti di valori poetici; né la fortuna di avere per opere simili un notevole numero di esecuzioni può alterare la natura delle cose. Sarebbe tutt'al più auspicabile che detta fortuna non si associasse troppo spesso a opere di scarso ingegno.

Sarebbe anche auspicabile che i detentori di detta fortuna avessero il buon gusto di non gravare troppo sull'economia generale delle istituzioni concertistiche; ma questo è pretendere troppo dalla natura umana. L'autore di scarso ingegno sarà sempre l'ultimo a riconoscere la deficienza della propria produzione. Non sarà dunque a lui che chiederemo di moderare la propria invadenza, ma a coloro che presiedono le varie istituzioni sui quali grava la responsabilità di un compito che non sempre assolvono con oculata saggezza, poiché l'indulgere con la mediocrità e il farsi paladino di essa diviene colpa se, per favorire questa, si mettano alla porta opere di più provato ingegno.²

PENSIERI COSÌ

Sì, perché gli uomini sono fatti a modo loro. A me, per esempio, piace la serietà. Quando vedo uno che ride, gli scaricherei la pistola nella pancia; ma poi mi viene fatto di pensare: 'Che colpa ne ha? Forse lui mi detesta perché sono sempre serio e, dopo tutto, anch'egli può avere ragione'.

Oggi il cameriere mi ha portato carciofi e piselli. Sono cinque settimane che mi porta carciofi e piselli. È monotono. Ma come faccio a dirglielo? Si metterà a ridere anche lui e mi risponderà che, se voglio un extra, non ho che da ordinarglielo. Allora mi sciorina una lista di bevande lunga che non finisce più; io lo lascio dire, tutto fino in fondo, e poi prenderò la mia decisione: 'Carciofi e

² *Ivi*, pp. 333-335

piselli'! Sì, perché gli artisti in Italia sono trattati male. Ce ne sono troppi e non c'è tempo di pensare a loro. Vorrei sapere se negli altri paesi succede la stessa cosa.

Ma che cos'ha quella gente da ridere in quel modo? Se fossi governatore del paese, farei mettere in prigione tutti quelli che ridono così; disturbano e non sono che degli idioti.

Senza saperlo un giorno ho riso anch'io. Mi hanno fatto vedere un tale che mangiava il vetro, ed estraeva dalla bocca piccole spade e nastri tricolori, ma è stata cosa di un momento, e me ne sono andato via zuffolando un'aria melanconica. La tragedia. La tragedia. Ecco, è il senso del tragico che manca oggi. Tutti. Le donne si vestono di celeste e di rosa; vogliono sembrare delle nuvole; e vanno in giro lasciando dietro di sé profumi strani, inverecondi. Hanno paura del nero. 'Fa brutto', dicono, così perdono il senso del tragico che è fatto di nero.

Gli artisti. Sì, anche molti artisti non capiscono più queste cose; peccano di intemperanza e nel contempo sono vendicativi. Tu li vedi in giro; fumano la pipa, o stanno succhiando innocenti caramelline di menta; ti sembrano tranquilli, e invece non fanno altro che pensare al modo di vendicarsi. Anch'io mi vendicherò; un giorno ucciderò Cam. Ha scritto sul giornale che dirigo l'orchestra con la mano sinistra in saccoccia. È vero, l'avevano visto tutti, ma non doveva scriverlo sul giornale. D'altronde cosa ne facevo di una mano che non mi serve che a combinare guai? Gli ho telefonato per ringraziarlo, fingendo di essere contento; così non pensa che sto per ucciderlo.

Sì, perché gli uomini sono tutti a modo loro; e siamo sempre da capo.³

LA GOMMA UMILIA LA CHIOMA

Rondinelle, barche a vela, olandesini con gli zoccoli, scalette, dromedari, palline colorate, ragnatele, cestini di fiori, palme, ippopotami, fiorellini di campo: tutte queste cose si vedono sugli abiti delle fanciulle che vanno al mare.

Ve le porta il tram che esse inondano con i loro sorrisi: mentre il vento nei loro capelli ondulati canta l'inno della

³ «Unione Sarda», 17 maggio 1948, in Ottavio de Carli, *Franco Margola. Il musicista e la sua opera*, cit., p. 335

giovinezza. Liberi nel sole, o fanciulle, i vostri capelli: ma tra poco li costringerete in una cuffia di gomma e il loro canto si tacerà.

Certo. La colpa è di chi ha inventato la gomma. Doveva avere una faccia antipatica quello che ha inventato la gomma, e sembra di vederlo all'opera. Invidioso e arcigno, con la testa calva.

Come si fa? Mi fanno rabbia tutte quelle teste femminili così cariche di capelli! Mi fanno rabbia e bisogna trovare il modo di mortificarle. Mica sempre. Quello è impossibile. Ma così ogni tanto. Vediamo un po'. La moda. Ecco, la moda.

Pensa e ripensa, ed ecco che ti scopre la gomma. 'Fingerò che serva ad altre cose. Per esempio: le ruote delle automobili, le suole delle scarpe, le guarnizioni per le bottiglie di birra, ecc. così la gente ci cadrà. Poi, al momento buono, ecco che mettiamo fuori le cuffie per la spiaggia e le ragazze ci cascano tutte'.

Fatta questa nuova scoperta l'uomo calvo si deve essere fregato le mani con un sorriso malvagio, con un'intima soddisfazione fatta di cattiveria.

Così le vediamo sulla spiaggia del mare le belle ragazze nei loro costumi variopinti attillati e succinti: le vediamo che si costringono i vaporosi capelli in un ordigno infernale che le trasforma in tanti diavoletti senza corna.

Si immergono nelle onde e vanno lontano.

Non si vedono che delle teste simili a palle galleggianti, e il fascino e la grazia femminile si riducono lì in quella insignificante pallina sull'acqua.

Ma il bagno occupa solo una parte infinitamente piccola della vostra vita, o fanciulle.⁴

LE NOTTI BIANCHE

Le notti bianche sono quelle in cui non si dorme. Allora gli uomini si radunano nelle piazze e parlano fino all'alba. Hanno tante cose da dirsi, gli uomini, e aspettano le notti bianche per poterlo fare.

Ognuno le aspetta in un modo diverso: chi con le braccia conserte, chi con la mano infilata nel gilé, in posizione napoleonica, chi seduto per terra con le gambe incrociate come gli indiani. Ne ho

⁴ «*Arcobaleno*», 15 luglio 1948, *ivi*, p. 335

conosciuto uno che le aspettava addirittura sull'attenti; ma non poté resistere a lungo; impazzì e lo portarono via.

Le notti bianche sono fatte in modo che i più lontani ricordi affiorano nella mente. Ricordi evanescenti in una nebbiolina d'autunno, ritornano ancora vivi a riscaldare la fantasia come un mare di fiamma. C'è sempre una donna di mezzo; una fanciulla incantevole, incontrata in modo strano, inverosimile, per la quale eri andato a piangere sulla spiaggia del mare mentre essa ballava stretta tra le braccia d'un esploratore nelle abbaglianti sale del Grand Hotel. Come tutte le donne fatali, anche questa fanciulla parlava benissimo il francese e tu ti arrabbiavi sempre quando essa parlava con altri in questa lingua, di cui non riuscivi a comprendere che qualche monosillabo.

Ricordi. Ricordi che ritornano nella grande pausa delle notti bianche e che affondano nell'anima una mano che stringe. Che cosa stringe? Non si sa di preciso. È difficile sapere certe cose. Ma fa male. Fa tanto male. Forse nemmeno i medici lo sanno che cosa stringe quella mano invisibile. 'Tanto – dicono i medici – se è invisibile anche alla radioscopia, si vede che non c'è. E se non c'è, non può stringere nulla'. Così se ne disinteressano e lasciano il problema insoluto. Per fortuna gli uomini sono volubili. Sono volubili e scordano presto. Le notti bianche vengono una per volta – guai se ce ne fossero due di seguito – e appena spunta l'alba gli uomini dimenticano ogni cosa; riprendono il lavoro di tutti i giorni, e non pensano più a nulla.⁵

I PRÌNCIPI

È molto difficile sapere come sono fatti i principi quando si arrabbiano; ma io lo so. Batto con un grosso martello sul pavimento e, dopo un poco, il principe spalanca la finestra, esce sul balcone e dice: 'Marrano!'. Quando egli è rientrato io ricomincio a battere ed egli di nuovo esce e dice ancora 'Marrano!'. Sono fatto così. Potrei ripetere l'esperimento; prostrarlo all'infinito; ma arrischierei di annoiarmi.

Domani inventerò un altro gioco. Andrò ad appostarmi fuori, dietro il cancello del giardino, e quando egli, tutto impomatato, uscirà a bordo della sua automobile, mi ci butterò sotto. Allora il

⁵ «Arcobaleno», 18 agosto 1948, *ivi*, p. 336

principe si dispererà; correrà a vedere se mi sono fatto male. Forse mi farà male per davvero, almeno un pochino. Ma io fingerò di essere gravissimo, così saprò anche come sono fatti i principi quando investono le persone. Forse è una malattia del secolo. Siamo assetati di sapere; ognuno a modo suo; e la storia dell'aristocrazia studiata in questo modo risulterà piuttosto prezioso.

Quando avrò imparato molte cose, scriverò un libro apposito e lo metterò in vendita a un prezzo talmente alto che nessuno potrà comprarlo. Allora tutti vorranno sapere che cosa è scritto su quel libro e saranno code di gente che aspetteranno davanti alla mia porta! Li riceverò tutti e li manderò via contenti, con le belle maniere. Dall'indovino. Anche i bambini vanno dall'indovino quando non sanno risolvere i problemi di aritmetica. L'ho letto molti anni fa sul giornale e dev'essere vero, altrimenti non l'avrebbero scritto. Sì, perché i giornali non possono dir bugie. Soltanto gli uomini dicono bugie; e lo fanno quando sono vecchi per divertirsi. Allora incominciano a dire che ai loro tempi i bambini erano tutti buoni, tutti bravi, e che erano tutti primi della classe.

Qualche cosa potrebbe anche essere vera, ma come facevamo a essere tutti primi della classe? Secondo me, ci dev'essere sotto un imbroglio. A proposito. E come faranno i principi quando devono imbrogliare la gente?⁶

I VIGILI

Percuotere un vigile – Suprema aspirazione di tutti – Segreto istinto – Istinto protervo e tenace che ci fa soffrire fino al giorno in cui non gli avremo obbedito. Percuotere un vigile. Sorprenderlo alle spalle mentre egli trafelato, grondante di sudore sotto il sole d'agosto si toglie per un istante il casco; sorprenderlo alle spalle e, con un rotolo di carta da musica, 'Piffete!' un bel colpetto alla nuca. È poco, bisogna convenirne, è poco; ma in quel gesto è racchiusa tutta una secolare ribellione. Il nostro istinto di uomini liberi. Chi non avverte questo desiderio non è un Uomo; e sarà condannato in eterno al sacrificio dell'obbedienza!

In questo modo scoppiano le rivoluzioni. Si reprimono fino all'inverosimile le nostre aspirazioni più naturali. Si obbliga l'umanità a stringere i denti. Fin che può, anzi al di là di ogni

⁶ «*Il Popolo di Brescia*», 6 settembre 1948, *ivi*, p. 336

sopportazione. Infine, l'unica valvola di salvezza è rappresentata da un rotolo di carta da musica. Sempre l'Arte!

L'Arte a servizio dell'umanità.

E così un giorno ci troveremo seduti davanti al Giudice. Un Giudice severo che senza nemmeno guardarci negli occhi, pronuncerà il nostro nome ad alta voce; poi si soffierà il naso e farà sapere agli astanti che siamo figli di Tizio e di Caia. Poi ancora ci dirà il luogo ove siamo nati e la data precisa. Ma come fanno i Giudici a sapere tante cose sul nostro conto?

E non basta ancora. Continuerà precisando il giorno, l'ora e il punto della città dove il fatto si è verificato. Infine, estratto un foglio di carta pentagrammata che stava chiuso arrotolato nel suo cassetto, ce lo mostrerà minacciosamente chiamandolo 'il corpo del reato'.

Basta! Basta! Avete vinto Voi signor Giudice. Siete il più bravo. Il più bravo di tutti, e non Vi possiamo nascondere la nostra ammirazione. Ora condannateci; condannateci pure. Ne avete il diritto. Condannateci. Ma diteci la verità. Lo dareste volentieri anche Voi un colpetto sulla nuca di un vigile'!⁷

(Lo scritto che segue è tratto da un manoscritto trovato tra le carte del maestro e non risulta essere stato pubblicato)⁸

Non avete ancora trovato il colore della lettera Q; è umiliante; umiliante e terribile. Pure le altre vocali hanno un colore ben chiaro e definito. I è bianco. E è giallo scuro. A è rosso mattone. U è nero. A volte penso che anche Q sia nero, ma è certamente un nero meno intenso di quello di U. Dunque non è nero. È forse grigio scuro, forse color piombo, ma certo uno si sente intimamente agitato fin che non riesce a soddisfare i suoi problemi – e il mio problema odierno è quello della lettera Q. Ho provato a chiedere agli amici più intelligenti, più sicuri e fidati. Qualcuno si è messo a ridere. Altri mi hanno dato le risposte più assurde – mi hanno detto persino verde, azzurro, viola -. Uno è arrivato persino a dirmi rosso vivo. Non vi è nulla che sia rosso vivo se escludiamo forse il numero 3. Infatti il 6 è già rosso scuro il 9 è color tabacco. Neppure il mercoledì è rosso vivo dunque quello che mi ha detto rosso doveva essere scemo. La faccenda del colore delle vocali è simile a quella

⁷ «Arcobaleno», 31 ottobre 1948, *ivi*, p. 337

⁸ *Ibidem*, p. 337

del colore dei giorni della settimana, dei mesi dell'anno e dei numeri. Vi sono fra il tre, il marzo, il mercoledì e la lettera A delle affinità di colore.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Alfredo Casella e l'Europa, atti del Convegno Internazionale di studi*, a cura di Mila de Santis, Firenze, Leo Olschki Editore, 2003

AA.VV., *Canti dei ribelli greci*, a cura di Mario Vitti, Firenze, Edizioni Fussi, 1956

AA.VV., *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel ventennio*, a cura di Fabio Foresti, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003

AA.VV., *Dall'epigramma ellenistico all'elegia latina: atti del Convegno della S.I.S.A.C.*, Napoli, 27/11/1981, a cura di Enrico Flores, Napoli, Giannini, 1984

AA.VV., *Filosofia e musica nell'età contemporanea. Studi e ricerche*, Arezzo, Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici Università degli Studi di Siena, 1995

AA.VV., *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di Giuseppe Sandrini e Massimo Natale, Verona, Edizioni Fiorini, 2010

AA.VV., *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale. Guerra, dopoguerra, ricostruzione*, Vol. III, Milano, Electa Editrice, 1983

AA.VV., *Il Novecento musicale italiano, tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988

AA.VV., *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, a cura di Paolo Fedeli e Giovanni Cipriani, Bari, Edipuglia, 1990

AA.VV., *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2003

AA.VV., *Musica e Architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Monduzzi Editore, 2005

AA.VV., *Musica italiana del primo Novecento, "La generazione dell'80"*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1981

AA.VV., *Niccolò Tommaseo, dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, a cura di Mario Allegri, Rovereto, Edizioni Osiride, 2004

AA.VV., *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Verona, Ombre Corte, 2006

Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1959

Antonio Aloni, *Cantare glorie di eroi: comunicazione e performance politica nella Grecia arcaica*, Torino, Paravia, 1998

Bernard Andreae, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1983

Antologia Palatina, a cura di Annunziato Presta, Roma, G. Casini, 1957

Guido Avezzù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari, Adriatica Editrice, 1988

Guido Avezzù, *Il mito sulla scena, la tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio Editori, 2003

Guido Avezzù, *Il teatro tragico, annali della tragedia attica*, Torino, Utet, 1988

Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello, effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini editori, 1984

Giacomo Benedetti, *La figura del poeta nel Rgveda e nella cultura greca e romana arcaica: le possibilità di un confronto e di una comune eredità*, tesi di dottorato

Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, a cura di, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003

Enea Bertoli, *La civiltà impossibile, due studi di letteratura latina*, Bologna, Patron Editore, 1977

Maurizio Bettini, *Le riscritture del mito*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, la produzione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, Vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1989

Pierre Boulez, *Per volontà e per caso, su Pierre Boulez e sulla musica contemporanea*, conversazioni con Célestin Deliège, Giulio Einaudi editore, Torino, 1975

Cecil Maurice Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, «La Nuova Italia Editrice», 1979 (I ed. 1952)

Glen W. Bowersock, *Saggi sulla tradizione classica: dal Settecento al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2007

Luigi Bravi, *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006

Giuseppe Broccia, *La forma poetica dell'Iliade e la genesi dell'epos omerico*, Messina: Università degli Studi, 1967

Paola Cabibbo, a cura di, *Sulla soglia, questioni di liminarietà in letteratura*, Roma, Editrice «il Calamo», 1993

Domenico Calcaterra, *Vincenzo Consolo. Le parole, il tono, la cadenza*, Catania, Prova d'autore, 2007

Enrico Campanile, *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa, Giardini editori, 1977

Fabio Capaiuolo, *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'ode oraziana*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1967

Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, a cura di, *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998

Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, a cura di, *Che cos'è il classicismo?*, Roma, Bulzoni Editore, 1998

Angela Carone, *Sulle tracce della tradizione. Il repertorio del passato riletto, trascritto e commentato dai compositori del secondo Novecento*, libretto di sala del Festival Claudio Monteverdi di Cremona, XXVI edizione, 2009

Alfredo Casella, *21+26*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001

Alfredo Casella, Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, G. Ricordi, 1950

Paolo Cattelan, a cura di, *Malipiero Maderna*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2000

Enzio Cetrangolo, a cura di, *La lirica latina: Catullo, Orazio, Tibullo, Propertio, Ovidio, lirici minori, poesia cristiana*, Firenze, Sansoni, 1992

Michel Chion, *La sinfonia romantica da Beethoven a Mahler*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996

Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002

Aaron Copland, *Come ascoltare la musica*, Milano, Garzanti Editore, 1984 (I ed. 1954)

Dario Costantino, *Ulisse e l'altro. Itinerari della differenza nell'Odissea*, Milano, Franco Angeli, 2007

Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Milano, Guido Miano Editore, 1994

Renzo Cresti, *Franco Margola nella critica italiana*, Milano, Guido Miano Editore, 1996

Carl Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino, 1987 (I ed. 1970)

Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT Edizioni, 2005

Carl Dahlhaus, *L'estetica della musica*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2009

Fedele d'Amico, Guido M. Gatti, a cura di, *Alfredo Casella*, Milano, G. Ricordi, 1958

Ottavio de Carli, *Franco Margola, Catalogo delle opere*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1993

Ottavio de Carli, *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1995

Giovanni de Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006

Girolamo de Simone, *Le parole sospese o del silenzio in arte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988

Adriana della Casa, *Le donne degli elegiaci latini: dalle elegie di Catullo, Tibullo, Ligdamo, Propertio, Ovidio*, Torino, Loescher, 1972

Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1982

Vincenzo di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994

Massimo di Marco, *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci editore, 2000

Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Milano, RCS Libri, 2006

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979

Paolo Fedeli, a cura di, *Poesia d'amore latina*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998

John Miles Foley, *Traditional oral epic: the Odissey, Beowulf and the serbo-croatian return song*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1990

Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007

Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973

Claudio Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991 (I ed. 1978)

Michele Garda, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci editore, 2007

Alfredo Gatta, *Un musicista: Franco Margola, «Brescia Monografia»*, Brescia, Pio Luogo Orfani, 1937

Emilio Gentile, *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006

Armando Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea. Dalle prime avanguardie alla nuova musica*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1978 (I ed. 1969)

Marco Gervasoni, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2002

Elisa Grossato, *Il tema della 'grande guerra' nelle creazioni dei musicisti "vociani" e "futuristi"*, in *Omaggio a Soffici nel 35° anniversario dalla scomparsa*, a cura di M. Richter e J. Francois Rodriguez, «*Quaderni Sofficiani*», n° 5, 1999

Geoffrey Hartman, *Cicatrici dello spirito. La lotta contro l'inautenticità*, Verona, Ed. Ombre Corte, 2006

Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991(I ed. 1980)

Enrica Lisciani Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2001

Gilberto Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio Editori, 2005

John Victor Luce, *Omero e l'età eroica*, Brescia, Editrice La Scuola, 1978

Giorgio Luti, *La Letteratura nel ventennio fascista, cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1995

Irad Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma, Carocci editore, 2004

Davide Marchi, *Il mito di Caino. Opera in un atto di Franco Margola (1908 – 1992)*, «*Quaderni di Musicologia dell'Università degli Studi di Verona*», a cura di Francesco Bissoli e di Elisa Grossato, II, Sommacampagna (VR), Cierre edizioni, 2008, pp. 295 - 312

Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione, il racconto della guerra nella società delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 2006

Marianne McDonald, *Sole antico luce moderna*, Bari, Levante Editori, 1999

Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993 (I ed. 1963)

Marin Mincu, *Mito fiaba canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni Editore, 1986

Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2008

Jean-Jacques Nattiez, a cura di, *Enciclopedia della musica, Le avanguardie musicali nel Novecento*, Vol. III, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006

Jean-Jacques Nattiez, *Il combattimento di Crono e Orfeo. Saggi sulla semiologia musicale applicata*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993

Omero, *Iliade*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2007

Orfeo. Il tesoro della lirica universale, a cura di Vincenzo Errante ed Emilio Mariano, Firenze, Sansoni, 1974

Guido Paduano, *Euripide. La situazione dell'eroe tragico*, Firenze, Sansoni, 1974

Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, RCS Libri, 2008

Guido Paduano, *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Novara, Utet, 2009

Ettore Paratore, *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1975

Raffaele Perrelli, *Il tema della scelta di vita nelle elegie di Tibullo*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino Editore, 1996

Giorgio Petrocchi, *Letteratura e musica*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1991

Paola Pinotti, *L'elegia latina: storia di una forma poetica*, Roma, Carocci editore, 2002

Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960

Walter Piston, *Armonia*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1989

Plutarco, *La musica*, Milano, RCS Libri, 2000

Filippo Maria Pontani, *La morte degli eroi*, Firenze, Sansoni, 1975

Giuseppe Prezzolini, *La Voce, 1908 – 1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Milano, Rusconi Editore, 1974

G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero, lettura dell'Odissea*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2005

Piero Rattalino, *Gli strumenti musicali*, Milano, Ricordi, 1968

Benedetto Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano, Marzorati Editore, 1967

Jean-François Rodriguez, *Naturisme e Rappel à l'ordre tra Francia e Italia nelle lettere di Louis Rouart, Eugène Montfort e Adolphe Basier ad Ardengo Soffici (1910-1932)*, Padova, Cleup Editrice, 2001

Luigi Enrico Rossi, Roberto Nicolai, *Storia e testi della letteratura greca*, Voll. I e II, Firenze, Le Monnier, 2007 (I ed. 2003)

Andrea Rostagno, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003

Roberto Russo, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci editore, 2005

Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004

Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991

Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi Edizioni, 1989

Paolo Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, Venezia, Marsilio Editori, 1992

Thomas Schelling, *La strategia del conflitto*, Milano, Bruno Mondatori Editore, 2006

Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli editore, 2001

Patrick J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981

Anna Maria Storoni Piazza, *Ascoltando Omero. La concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, Roma, Carocci editore, 1999

Albio Tibullo e gli autori del Corpus Tibullianum, *Elegie*, a cura di Guido Vitali, Bologna, Zanichelli Editore, 1970 (I ed. 1940)

Tibullo, *Elegie*, Milano, RCS Rizzoli Libri, 1994 (I ed. 1989)

Tibullo, *Elegie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980

Umberto Todini, *Epos lascivo, il genere e le sue metamorfosi*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000

Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici e greci*, Venezia, Stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1842

Niccolò Tommaseo, *Canti popolari serbo croati*, Firenze, Sansoni Editore, 1992

Niccolò Tommaseo, *Scintille*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2008

Giovanni Ugolini, *Franco Margola, «Il Bruttanome»*, A. II, n. 3, 1963

Mario Vitti, a cura di, *Canti dei ribelli greci*, Firenze, Edizioni Fussi, 1956

Mario Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Roma, Carocci editore, 2001

Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1955

Luciano Zampese, *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, Firenze, Libri Liberi, 2003

Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Voll. I e II, Busto Arsizio (VA), Bramante Editrice, 1985

Sergio Zatti, *Il furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990

Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Editori Laterza, 2000

LE PARTITURE

(per gentile concessione dell'Ing. Alfredo Margola)

CONCERTO

(PER LA CANDIDA PACE)
(del testo di TIBULLO)

1

Adagio assai $\text{♩} = 60$

FRANCO MARGOLA

1^o

Cl. Sib *mp*

Cr. Fa 1^o

Trb. Sib *con sordina* *p*

P.tti *Mazza su piatto* *p*

Gr.c. *pp*

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Vc. *pizz.* *p*

Cb.

accel. pochissimo *a tempo*

Fl. *p*

Cl. Sib 1^o 2^o *p*

Cr. Fa 1^o

T.t. *pp*

Vn.I. *accel. pochissimo* *a tempo*

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

1

Fl.

Cl.
Si b

Cl.B.
Si b

Fg.

Cr.
Fa

Trb.
Si b

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

pp

via sord.

1

Fl.

Cl.
Si b

Cl.B.
Si b

C.i.

Fg.

Trb.
Si

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

mp

mf

mf

[2]

Fl.

Cl.
Sib

Cl.B.
Sib

Cr.
Fa

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

p dolce

mp

pp

f pp

f pp

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Fg.

Cr.
Fa

Trb.
Sib

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

mf

2^a

2^a

mp

4

Fl.

Ott.

Ob.

Cl.
Sib

Fg.

Cr.
Fa

Trb.
Sib

vn. I.

vn. II.

Vla

Vc.

Cb.

3 ♩ = 68

Cl. Si b

Cr. Fa

Vc.

Cb.

Cr. Fa

Vc.

Cb.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Si b), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Fa), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), Violin I (Vn.I.), Violin II (Vn.II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 3/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The page is numbered 10 in the top right corner.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Trumpet in B-flat (Trb. Bb), Trombone (Trbn.), Violin I (Vn. I.), Violin II (Vn. II.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'f' (forte) are present. The page is numbered '6' in the top left corner and '[5]' in the top right corner. The notation is in a standard musical format with staves, notes, rests, and various musical symbols.

$\text{♩} = 72$ 1^o

Cl. Si \flat

Cl.B. Si \flat

Fg.

Cr. Fa

Trb. Si \flat

Tp.

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

$\text{♩} = 72$

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *sf p* *sf p*

Cl. Si \flat

Cl.B. Si \flat

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Ob.
Cl.
Si b
Cl.B.
Si b
Fg.

mf

Cr.
Fa

f

Trb.
Si b
Trbn.

f

mf

Pf.

sf

Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

f

Ob.

Cl. Sib

Cl. B. Sib

Fg.

Cr. Fa

Vn. I.

Vn. II.

Vla

Vc.

Cb.



7

[illegible]

breve 8 $\text{♩} = 68$

Fl. *mf*

Ott. *mf*

Ob. *mf*

C.i. *mf*

Cl. Si \flat *p* 1^o

Cl.B. Si \flat *f*

Fg. *mf*

Cr. Fa *mf* 3 3 *pp*

Trb. Si \flat *mf* 3 *breve* $\text{♩} = 68$

Tp.

Vn.I. *f*

Vn.II. *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *pp*

Cb. *pp*



9 *movendo*-----

Fg. *p*

Cr. Fa *mp*

Vn.I. *pizz.* *p* 9 *p movendo*-----

Vn.II. *p*

Vla. *sf* *p*

Vc. Cb. *p*

Handwritten musical score for 'L'Alceste' by Gluck, Act 1, Scene 1. The score is for measures 11-15. It includes parts for Cl. Sib., Cr. Fa., Vn. I., Vn. II., Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'mp', and 'f'.

... *al* ... 10 $\text{♩} = 88$

Ott.

Ob.

Cl.

Cl. Sib

Cl.B. Sib

Fg.

Cr. Fa

Trb. Sib

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Ve.

Cb.

12

Fl. *f* *a* 2 *6* *11*

Ott. *f* *6* *3*

Ob. *f*

C.i. *f*

Cl. Si b *f*

Cl.B. Si b *f* *sfp* *a* 2 *mf* *sfp*

Fg. *f* *mf*

Cr. Fa *f* *mf* *sfp* *sfp*

Trb. Si b *f* *sfp* *2^a* *3^a* *sfp* *sfp*

Trbn.

Vn.I. *f* *3* *6* *11*

Vn.II. *f* *3* *6* *sfp*

Vla. *f* *sfp*

Vc. *f* *sfp*

Cb. *f* *sfp*

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The page contains staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Bsn.), Trumpet in B-flat (Trb. Bb), Trombone (Trbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The score is written in 2/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). The page number 13 is visible in the top right corner.

Fl. *a2* *f* *f* *f*

Ott. *f* *f* *f*

Ob. *f* *f* *f*

C.i. *f* *f* *f*

Cl. Si b *f* *f* *f*

Cl. B. Si b *f* *f* *f*

Fg. *f* *f* *f*

Cr. *p* *f* *f*

Fa *p* *f* *f*

Trb. Si b *f* *f* *f*

Trbn. *f* *f* *f*

Tbr. *pp* *p* *f*

Vn. I. *p* *f* *f*

Vn. II. *p* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f*

Vo. Cb. *f* *f* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 14, featuring rehearsal mark 13. The score is for a large orchestra and a voice part. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Clarinet in B-flat (Cl. B. Si b), Bassoon (Fg.), Horn in C (Cr.), Horn in F (Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Si b), Trombone (Trbn.), Tuba (Tbr.), Violin I (Vn. I.), Violin II (Vn. II.), Viola (Vla.), and Voice/Contrabass (Vo. Cb.). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. Rehearsal mark 13 is indicated by a box containing the number 13. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are marked throughout. Articulation marks like accents and slurs are present. The voice part (Vo. Cb.) is written in a lower register, often using a C-bass clef. The woodwinds and strings have complex passages with many notes and rests. The brass parts are more rhythmic and harmonic. The overall texture is dense and dramatic.

14

Fl. *mp cresc.*

Ott. *mp cresc.*

Ob. *mp cresc.*

C.i. *mp cresc.*

Cl. Sib *mp cresc.*

Cl.B. Sib *mp cresc.*

Fg. *mp cresc.*

Cr. Fa *mp cresc.*

Trb. Sib *p cresc.*

Trbn. *p cresc.*

Vn.I. *mp cresc.*

Vn.II. *mp cresc.*

Vla. *mp cresc.*

Vc. Cl. *mp cresc.*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 15, containing measures 14 and 15. The score is for a large orchestra. Measures 14 and 15 are indicated by a box with the number '14' at the top left of the page. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C.i.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Clarinet in B-flat (Cl.B. Sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Sib), Trombone (Trbn.), Violin I (Vn.I.), Violin II (Vn.II.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cl.). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *p* (piano) and *mp cresc.* (mezzo-piano crescendo). The notation includes slurs, ties, and breath marks (indicated by a dashed line with a number 8 above it). The bottom of the page has the number 21459.

stent. a tempo

Meno $\text{♩} = 72$ [15]

Fl.
Ott.
Ob.
C.i.
Cl.
Sib
Cl.B.
Sib
Fg.

stent. a tempo

Cr.
Fa
Trb.
Sib
Trbn.
Tuba
Ch.
Tbr.
Tbr.m.
T.t.
G.C.
P.tti

stent. a tempo

Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

First system of the musical score. The instruments listed on the left are Cl.B. (Clarinet B-flat), Sib (Soprano Saxophone B-flat), Fg. (Flute), Cfg. (Cello/Double Bass), Cr. Fa (Cornet F), Vn.I. (Violin I), Vn.II. (Violin II), Vla (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Contrabass). The music is in 4/4 time. The first two measures show the woodwinds and strings. The third measure introduces the brass with a *pizz.* (pizzicato) marking. The fourth measure continues the brass and woodwind parts. The fifth and sixth measures show the full orchestra, with the woodwinds and strings playing a melodic line and the brass providing harmonic support.

16

Fl.

Cl. Sib

Cl. B. Sib

Fg.

Cf.

Cr.

Fa

Vn. I.

Vn. II.

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

Fl.
Cl.
Si \flat
Cl.B.
Si \flat
Fg.
Cr.
Fa
Vn.I.
Vn.II.
Vla
Vc.

17

Ob.
Cl.
Si \flat
Fg.
Cr.
Fa
Tp.
Vn.I.
Vn.II.
Vla
Vc.

19

18

d 2

Fl. *mf*

Ott.

Ob.

Cl. *al 2*

Cl. *mf*

Si *b*

Cl.B. *mf*

Si *b*

Fg.

Cfg.

Cr. *mf*

Fa

Trb. *mf*

Si *b*

Trbn. *1^o*

Tuba *3^o*

Tp. *mf*

f

Thr.

Thr.m.

G.C.

18

Vn.I. *mf*

Vn.II. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Ch. *f*

Fl.

Ob.

Cl. I.

Cl. Si b

Cl. B. Si b

Fg.

Cr. Fa

Trb. Si b

Trbn.

3^e Tuba

Tp.

Tbr.

Tbr.m.

G.C.

Pf.

Vn. I.

Vn. II.

Vla.

Vc.

Ch.

21459

Fl.

Ob.

Cl. C.

Cl. B.

Bs.

Cl. B.

Bs.

Trb.

Trbn.

3rd Tuba

Pf.

G.C.

Trp.

Vn. I.

Vn. II.

Vla.

Vcl.

Ch.

21459

Ob.
C.i.
Cl.
Si \flat
Cl.B.
Si \flat
Fg.
Cfg.
Cr.
Fa
Trb.
Si \flat
Trbn.
3 $^{\circ}$ e
Tuba
Pf.
G.C.
Tp.
T.t.
Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

1 $^{\circ}$
mp

19 $\text{♩} = 60$

21459

Handwritten musical score for a symphony, measures 19-20. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cor Anglais (Cr. Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Sib), Violin I (Vn. I.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 19 features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in the woodwinds. Measure 20 continues the woodwind melody, with the Viola and Cello providing harmonic support. The score is marked with dynamics like 'p' and 'con sord.'

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for seven instruments: Clarinet in Sib (Cl. Sib), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cr. Fa), Trumpet in Sib (Trb. Sib), Violin I (Vn.I.), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time. The first staff (Cl. Sib) features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (Fg.) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The third staff (Cr. Fa) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The fourth staff (Trb. Sib) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The fifth staff (Vn.I.) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The sixth staff (Vla) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The seventh staff (Vc.) has a whole note in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals.

Chi fu? Chi fu colui che primo forgiò le orribili spade? Forse egli colpa non ebbe, chè fummo noi a volgere a nostro danno l'arma ch'egli ci die' da usar contro le fiere. E ancora fu colpa dell'oro; non guerre v'erano infatti quando su modeste tavole stava un calice di faggio; non rocche; non trincee; e dormiva sicuro il pastore placidi sonni in mezzo al numeroso gregge. Alle battaglie or son tratto, e forse qualche nemico già maneggia il dardo che figgerà nel mio fianco.

21

Fl.
Cl. Sb.
Cl. B.
Cr. Fa
Trb. Sb.
Vn. I.
Vn. II.
Vla.
Vc.

Sord.
Sord. f
Sord. f
pizz.
pizz. f
pizz. f
pizz. f
mp
mp
mp
mp

Quale follia cercar nelle battaglie la squallida morte. ~~Gia troppo essa incombe e con tacido piede avanza furtiva.~~

22 $\text{♩} = 72$
Sordina

Trb. Sb.
Vn. I.
Vn. II.
Vla.
Vc.

pp
pp
pizz.
pp

Gia troppo essa incombe e con tacido piede avanza furtiva

C.I.
 Cl.B.
 Si b
 Cr.
 Fa
 Trb.
 Si b
 Tpt.
 23
 Vn.I.
 Vn.II.
 Vla.
 Ve.
 Cb.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Cl.B. (Clarinet Bass), Si b (Soprano Saxophone), Cr. (Cornet), Fa (Fagott), Tp. (Trumpet), Tbr. (Trombone), Vn.I. (Violin I), Vn.II. (Violin II), Vla. (Viola), Ve. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. Dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'rall. assai' (rallentando assai) are present. The tempo 'rall. assai' is indicated at the top right and bottom right of the page. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Allegro impetuoso $\text{♩} = 132$

Fl. a_2

Ott.

Ob.

C.i.

Cl. Sib

CLB. Sib

Fg.

Cr. Fa

Trb. Sib

Trbn.

Tp.

Tbr.

G.C.

T.t.

Allegro impetuoso $\text{♩} = 132$

24

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.
 Ott.
 Ob.
 C.i.
 Cl.
 Si
 Cl.B.
 Si
 Fg.
 Cr.
 Fa
 Trb.
 Si
 Trbn.
 Tp.
 Tbr.
 G.C.
 T.t.
 Vn.I.
 Vn.II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

The musical score is for page 27 of a symphony. It features a large woodwind section with Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The string section consists of Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass provides harmonic support. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments.

25

Ob. *a2 t*

C.i. *f*

Cl. *b \flat f*

Cl. B. *b \flat f*

Cl. B. *f*

Fg. *f*

Cfg. *f*

Cr. *f t*

Fa. *f*

Trb. *b \flat*

Si. *b \flat*

Trbn. *mp*

Tuba *f*

Pf. *mf*

Tp.

Tbr. *t*

G.C.

T.t.

Vn.I. *25*

Vn.II.

Vla. *f*

Vc. *mp*

Cb. *f*

mp

Fl. *mf* 5 *mf*

Ob. *mf*

C.i. *mf*

Cl. *mf*

Sl b *mf*

Cl.B. *mf*

Sl b *mf*

Fg. *mf*

Cfg. *mf*

Cr. *mf*

Fa *mf*

Trb. *f* 3

Sl b 3

Trbn.

Tp. *f* 3

Tbr. *pp*

27

Vn.I. *f*

Vn.II. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

This musical score page contains measures 28 through 31 of a symphony. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 28-31, starting with a trill marked 'a2'.
- Oboe (Ob.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Clarinet in C (Cl.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Bassoon (Fg.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Double Bassoon (Fg.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Cor Anglais (Cr. Fa):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Trumpet (Tp.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Trombone (Tbr.):** Measures 28-31, playing sustained notes.
- Violin I (Vn. I.):** Measures 28-31, playing a melodic line.
- Violin II (Vn. II.):** Measures 28-31, playing a sustained note.
- Viola (Vla.):** Measures 28-31, playing a sustained note.
- Cello (Vc.):** Measures 28-31, playing a sustained note.
- Double Bass (Cb.):** Measures 28-31, playing a sustained note.

The score includes various musical notations such as trills, triplets, and sustained notes. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4.

[illegible]

[illegible]

rit. assai

8. 1

Fl. *ff*

Ott. *ff*

Ob. *ff*

C.i. *ff*

Cl. Si *ff*

Cl.B. Si *ff*

Fg. *ff*

Cfg. *ff*

Cr. Fa *ff*

Trb. Si *ff*

Trbn. *ff*

3^e e Tuba *ff*

rit. assai

Tp. *ff* *sf*

Tbr.

G.C. *fff* *fff*

T.t.

8. 1

Vn.I. (div.)

Vn.II.

Vla.

Vc.

Ch.

Quanto invece è da lodare colui che tra i suoi figli, lenta vecchiaia coglie in modesta dimora.

[31] Adagio (♩ = 66)

Vn.I.
 Vn.II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Vn.I.
 Vn.II.
 Vla.

Ob.
 Cl.
 Sib.
 Cr.Fa.
 Tbr.
 Vn.I.
 Vn.II.
 Vla.
 Vc.

p:

Fl. *rall.* 33 *a tempo*

Ob.

Cl. Sib

I.B. *II.*

Fg.

Cr. *1^o* *rall.* *a tempo*

Fa *p*

Trb. Sib *con sordina* *pp*

Tutti *mazza su piatto* *p*

Tla *rall.* 33 *a tempo*

Ve. *Pizz.* *p*

Db.



Trb. Sib

Tutti

Ve.



Fl. *p*

Cl. Sib *p*

Trb. Sib *cresc.*

Tutti *poco rit.*

34 *a tempo*

Trb. Sib *pp*

P.tti *a tempo*

Vla *p* *Pizz.*

Vc. *Pizz.*

Trb.

Vn.II. *mp*

Vla *arco* *mp*

Vc.

Cb.

35 2º

Ob. *sf*

C.i. *sf*

Cl. Sib *1º* *sf*

Cl.B. Sib *sf p*

Fg.

Cr. Fa *pp*

Vn.I *mp* *sf*

Vn.II. *sf*

Vla *sf* *arco* *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

39

Cl.B.
Sib

Cr.
F

Tp.

Vc.

Cb.

1-11.

pp

p

pp

Cl.B.
Si b

Cr.
F#

Trp.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

Cl.B.
Si b

Cr.
Fa

Tp.

Vc.

Cb.

36

36

pp

pp

pp

mp

Cr.
Fa

Trb.

Vc.

mp

3

II.

Fg.

Cr.
Fa

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

p

37

Fl.

Ott.

Ob.

C.i.

Cl.
Sib

Cl.B.
Sib

Fg.

Cr.
Fa

Trb.
Sib

Pf.

Tp.

G.C.

T.t.

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

37

Pizz.

Pizz.

Pizz.

Pizz. b

21459

Fl. *rall. assai.*

Ott.

Ob.

C.i.

Cl.
Sib *mp*

Cl.B.
Sib

Fg.

Cr.
Fa

Trb.
Sib

Pf. *rall. assai*

Tp.

G.C.

T.t. *p*

Vn.I. *rall. assai.*

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

Massiccio = $\text{♩} = 72$

Fl.

Ob.

C.i.

Cl.
Sib

Cl.B.
Sib

Fg.

Cfg.

Cr.
Fa

Trb.
Sib

Trbn.

Tuba

Pf.

G.C.

T.t.

Massiccio = $\text{♩} = 72$

Vn.I

Vn.II

Vla

Vc.

Cb.

Fl. *a 2*

Ob. *a 2 f*

C.i. *a 2 f*

Cl. Sib *a 2 f*

Cl.B. Sib

Fg.

Cfg.

Cr. Fa *sff*

Trb. Sib *sff*

Trbn. *sff*

Tuba

Pf. *sff*

G.C. *f*

T.t.

Vn.I. *sff*

Vn.II. *sff*

Vla. *sff*

Vc. *sff*

Cb.

21450

39

Fl.
Ob.
Cl. A.
Cl. B.
Bsn.
Cb. B.
Cor.
Trb.
Tbn.
Tuba
Pf.
G.C.
T.t.
Vn. I.
Vn. II.
Vla.
Vc.
Cb.

Measures 39-42 are shown. Measures 39 and 41 are marked with a box containing the number 39. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet in B-flat, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Piano, Guitar, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The piano part (Pf.) is marked *sff* (sforzando) in measures 39 and 41. The Cor Anglais (Cor.) and Trombone (Tbn.) parts are also marked *sff* in measures 39 and 41. The Violoncello (Vc.) part has a double bar line in measure 41.

40

lunga

Fl.

Ob.

C.i.

Cl.
Si b

Cl.B.
Si b

Fg.

Cfg.

Cr.
Fa

Trb.
Si b

Trbn.

Tuba

8^a bassa

Pf.
fff

G.C.

T.t.

40

lunga

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

Orsù a noi dunque vieni o pace feconda, vieni recando spighe e trabocchino i
frutti dal tuo candido grembo

41 Andante mosso $\text{♩} = 100$

Trbn. *mazza su piatto* *sf*

P.tti *p*

Tbr.m. *p* *tr.*

G.C. *p*

41 *Andante mosso* $\text{♩} = 100$

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p* *sf* *p* *sf* *p*

Cl.B. Sib

Fg.

Cr. Fa

Trb. Sib *1^a*

G.C.

Vla.

Vc.

Cb.

42

Cl. Sib

Vn.II

Vla.

Vc. *Pizz.*

Cl.
Si b

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Ch.

43

Fl.

Ott.

Ob.

Cl.
Si b

Cr.
Fa

Cl.
Si b

Cr.
Fa

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Ch.

f

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Cr.
Fa

Trb.
Si b

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Cr.
Fa

Vn. I.

Vn. II.

Vla.

Ve.

Cb.

44 Un po' meno

C.i. *mp*
 Cl.B. *p*
 Trbn. *mf p*
 Vn.I. *Un po' meno*
 Vn.II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

C.i.
 Trb. *mp*
 Trbn. I. *mp*
 II.

45

Ob.
 Cl. *p*
 Si b *p*
 Ob. I. *poco rit.*
 Cl. *p*
 Si b
 Fg.

46

Cr.
Fa

mp

sf

Trb.
Si b

pp cresc.

Trbn.

pp cresc.

Tp.

bacchetta sul cerchio

46 Pizz.

p

Ve.

Pizz.

Cb.

p

//

Cr.
Fa

mp

Trb.
Si b

Pizz.

Vla.

Pizz.

Ve.

Pizz.

Cb.

Pizz.

//

Ob.

mp

Cl.
Si b

mp

l.B.
Si b

mp

Fg.

mp

Trb.
Si b

pp

rbn.

pp

G.C.

mp

21459

Fl.
Cl. Sib
Cr.
Trb. Sib
Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

Fl.
Ob. I.
Cl. Do
Fg.
Cr. Fa
Trb. Sib
Tp.
Vn.I.
Vn.II.
Vla.
Vc.
Cb.

48
48

8^a

Fl.

Ob.

Cl.
Do

Fg.

Cr.
Fa

Tp.

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

49 Adagio $\text{♩} = 84$

I. Sola

Trb.
Si b

Trbn.

Tp.

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

49 Adagio $\text{♩} = 84$

pp

Fl. *pp*

Trb. *pp*

Sib

Trbn.

Vn.I.

Vn.II.

Vla.

Vc.

Cb.

52

Fl.

Cr. *I.*

Fa *II.* *pp*

Trb. *can sordina* *II.* *pp*

Sib *III.* *pp*

Trbn.

Pf. *p*

P.tti *mazza su piatto* *pp*

Trp. *pp*

Vn.I. *pp*

Vn.II. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

FL.

Cr.
Fa

Trb.
Si b

Pf.

P.tti

Tp.

Vn.I.

Vn.II.

Vla

Vc.

Cb.

8^a sotto - - - - -

This musical score page, numbered 57, contains staves for the following instruments: Flute (FL.), Clarinet in F (Cr. Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Si b), Piano (Pf.), Percussion (P.tti), Trombone (Tp.), Violin I (Vn.I.), Violin II (Vn.II.), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Flute part features a long melodic line with many slurs and ties. The Clarinet and Trumpet parts have more rhythmic, dotted-note patterns. The Piano part includes chords and arpeggiated figures. The Percussion part shows a steady rhythmic pattern. The string section (Violins, Viola, Cello, and Contrabass) provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement. A specific instruction '8^a sotto' is written below the Piano staff in the later measures.

Parole d'Anna Paola

Troncello

Musica di

Renzo Marzocco

~ Ritorno ~

- Grave funebre -

Handwritten musical score for a piece titled "Ritorno". The score is written in a single system with three systems of music. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo/mood is marked "Grave funebre".

The lyrics are written above the vocal line:

he pe - ronne ritorno
cerca se pian - to
e partira si lieta e si gio - con - te

The score includes a piano introduction (p) and a piano conclusion (p). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The vocal part is written in a single staff (treble clef). The score is written in a single system with three systems of music.

The first system of music starts with a piano introduction (p) and a vocal line. The piano part consists of a series of chords and single notes. The vocal line consists of a single note (B-flat) followed by a rest. The second system of music continues the piano introduction and the vocal line. The piano part consists of a series of chords and single notes. The vocal line consists of a single note (B-flat) followed by a rest. The third system of music concludes the piece with a piano conclusion (p). The piano part consists of a series of chords and single notes. The vocal line consists of a single note (B-flat) followed by a rest.



vela giò te-se, bian-ca,

a - la s'an-no - re

rit

a tempo

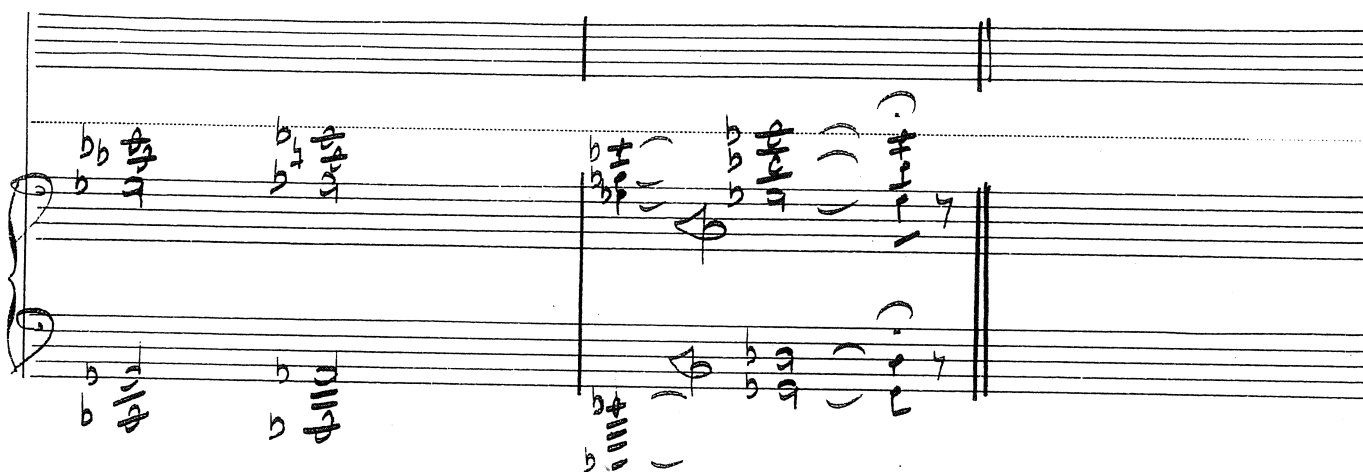
accanto stan-ce *he inghiotte l'an-sa*

Lulla *tolta un fanciullo* *già* *ce*

balli-to *e - - san-ta que*

cupe la ciume ta-ce *un neglio* *piange*





Ritorno

La perenna ritorna
grave,
carca di pianto.
A partita si liève
e si gioconda!

A la vela già tesa,
fianca
ala d'aurora,
ecco, è diretta e stanca...
la inghiotte l'onde.

Gulla torda un fanciullo

grace,
pallido, e sangue...

Cupa la ciurma tesa,

Non reglia puerge.

Anna Paola Bonazzi.

Franco Margola

POSSA TU GIUNGERE

PER CANTO E PIANOFORTE

Versi di GIULIANO D'EGITTO

Versione italiana di EMILIO MARIANO*)

CANTO

Grave funebre

Grave funebre

Pos-sa tu giun-ge-re, o

PIANOFORTE

p

nau - fra-go, si-no al-la ri-va del - l'om - bra, pos-sa tu giun-ge-re

mf

sal - vo: e, cre-di, la col-pa è dei ven-ti non è del - l'ac-que:

f

p

mp

*) Dal volume: "ORFEO - Il tesoro della lirica universale,,
Per gentile concessione dell'Editore proprietario Sansoni - Firenze.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

Tutti i diritti riservati.-Tous droits réservés.-All rights reserved.

PRINTED IN ITALY

129538

ANNO MCMLVII
© Copyright 1957, by G. RICORDI & C. Milano
IMPRIME EN ITALIE

mai ven - ti nel cor - po ti fe - cero a bra - ni,

mentre a sci - vo - lo dol - ce le ac - que ti han - no cul - la - to. *a tempo* Nel
un po' tratt.

grembo della tu - a ter - ra le ac - que ti han - no cul - la - to

fino alle tombe dei pa - dri, fi - no al - le tom - be

Al maestro CARLO JACHINO

Preghiera d'un Clefta *♩ 21*

Poesia d'ignoto greco
traduzione di N. Tommaseo

Franco Margola
(1933)

Mosso (*quasi in due*)

Piano introduction in 4/4 time, marked *mp*. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both in a key with two sharps (F# and C#). The tempo is *Mosso* (*quasi in due*).

Canto

Vocal entry and piano accompaniment. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The lyrics are: S'i-o sa-pes - si o mi di-ces - se-ro in che me-se mor-.

Continuation of the vocal and piano parts. The vocal line includes a quintuplet and a crescendo marking. The lyrics are: rò, in qual chie-sa sa-rò se-pol - to, in qual san - to con -.

mf energico e ben ritmato

- ven - to, pren - de - rei le mi - e scu - ri, an -

energico

mf

- dre - i nel con - ven - to per tro - va - re il can - di - do mar - mo,

mf

cresc.

f

poco sost.

la pre - zi - o - sa pie - tra,

a tempo

per tro -

f

- va - re anche i ca - po - mu - ra - to - re e co - si pre -

p

-gar - lo: Ma - stro,

mf

ca - po - ma - stro,

poco rit:.....

mf energico

fam - mi u - na bel - la fos - sa che si - a

a tempo energico

sf p

lar - ga per l'ar - mi, lun - ga per la lan - cia

ed ab - bia a ma - no drit - ta u - na fi -

mf

3

dolcemente

- ne - stra, che ven - ga - no e va - da - no le bel - le,

6/4

ven - ga - no le ne - ro - oc - chi - u - te e di - ca - no: «Che Dio per -

3

4/4

- do - ni al gio - va - ne che ci a - ma - va.»

3

poco rit.

pp sf p

TRE EPIGRAMMI GRECI

PER CANTO E PIANOFORTE

(dall'originale per voce corno e pianoforte)

FRANCO MÀRGOLA

1. ALLE TERMOPILI

Austero e solenne $\text{♩} = 108$

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with the lyrics: "O - spi - te an - nun - cia a Spar - ta che qui". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The score is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

spen - ti ca - dem - mo.

Handwritten notes above the piano part: 2, 4, 4, 4, 2, 2, 4, 4, 2

Handwritten notes below the piano part: 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 4

mf *pp*

Handwritten notes above the piano part: 1 2 2 1 2 1 2 5 1 2 2 1 2 2

mp

Handwritten notes above the piano part: 2 1 2 5 1 2 2 2 4

Handwritten notes above the piano part: 2 2 2 5 4 2 1 4 2 2 2 5

An - nun - cia a Spar -

mp

ta che — qui spen - - - ti An -

cresc.

nun - cia a Spar - ta — che — qui spen -

f

ti ca - dem - mo. An - nun - cia a Spar - ta

p

poco rit.

che qui spen - ti ca - dem - mo.

cresc. *poco rit.*

mf a tempo. *p*

al - le sue

mf

leg - gi ob - be - di - en - ti.

2. LA MEMORIA E L' OBLIO

Sostenuto $\text{♩} = 68$

Me - mo - ria, O - bli - o,

Sostenuto

sié - te u - gual - men - te ca - ri:

Me - mo - ria, O - bli - o,

sié - teu - gual - men - te ca - ri:

l' u - na ai miei dol - - ci di,

cresc. p

l' al - tro a gli a - ma - - ri.

poco rit.

a tempo

Me - mo - ria, O - bli - o,

p a tempo

sie - te u - gual - men - te ca - ri:

l'u - no ai miei dol - ci di, l'al - tro a gli a -

ma - ri

p

3. SULLA TOMBA DI ANACREONTE

Scorrevole $\text{♩} = 78$

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction marked *p* and a mezzo-forte section marked *mf*. The second system contains the first line of the vocal melody with the lyrics "A - na - cre - on - te fu - i". The third system contains the second line of the vocal melody with the lyrics "che bev - vias - sa - i,". The fourth system contains the third line of the vocal melody with the lyrics "e mo - ri - i;". The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Scorrevole" with a quarter note equal to 78 beats per minute.

p *mf*

A - na - cre - on - te fu - i

che bev - vias - sa - i,

e mo - ri - i;

mp

F

First system of a musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass). The vocal line has the lyrics "e mo - ri - i." under a series of notes. The piano accompaniment includes chords and melodic lines with various articulations like accents and slurs.

e mo - ri - i.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features more complex chordal textures and melodic movement.

Third system of the musical score. The piano accompaniment includes dynamic markings: *sf pp* (sforzando piano) and *cresc.* (crescendo). The vocal line continues with its melodic line.

sf pp *cresc.*

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment includes tempo and articulation markings: *poco tratt.* (poco trattando) and *mp a tempo* (moderato piano a tempo). The system concludes with a final melodic phrase in the piano part.

poco tratt. *mp a tempo*

coro - ardo

Tu non

be - vi, tu non be - vi,

non be -

F

mf

-vi,

Handwritten musical score for piano and voice. The score consists of four systems. The first system shows piano accompaniment with a treble and bass staff. The second system includes a vocal line with lyrics "Tu non be - vi," and piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. Handwritten annotations include "corno e p" circled in the second system, "sf pp" in the first system, "cresc." in the second system, "poco rit." in the second system, "sf p a tempo" in the second system, "M.D." in the second system, "P" in the third system, and "p" in the fourth system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are written below the piano parts.

non be - vi, ep - pur mor -

pp

This system contains the first staff of music. The vocal line (treble clef) has lyrics "non be - vi, ep - pur mor -" with a fermata over "pur" and a second ending bracket over the final two notes. The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the right hand.

ra - i.

p

This system contains the second staff of music. The vocal line (treble clef) has lyrics "ra - i." with a fermata over "i.". The piano accompaniment (grand staff) continues the melodic and harmonic lines. A *p* (piano) dynamic marking is present in the right hand.

Ep - pur mor -

pp

This system contains the third staff of music. The vocal line (treble clef) has lyrics "Ep - pur mor -" with a fermata over "pur" and a second ending bracket over the final two notes. The piano accompaniment (grand staff) continues the melodic and harmonic lines. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the right hand.

ra - i.

This system contains the fourth staff of music. The vocal line (treble clef) has lyrics "ra - i." with a fermata over "i.". The piano accompaniment (grand staff) features a more complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands, suggesting a rapid accompaniment. The system concludes with a final cadence.

Espressioni Eroiche Op. 15

Andante molto mosso

Franco Margola

Handwritten musical score for "Espressioni Eroiche Op. 15" by Franco Margola. The tempo is "Andante molto mosso". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Oboe I (Solo)
- Oboe II
- Flute in C
- Clarinet I
- Flute I / Oboe I
- Flute II
- Bassoon I
- Trumpet I
- Trumpet II
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Bass

The score is written in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).



Celli

Handwritten musical score for the first system, measures 38-40. The instruments are Flute I (Fl I), Oboe I (Ob I), Clarinet I (Cl I), and Bassoon (Fg). The key signature has one sharp (F#). Measure 38 contains rests for all instruments. Measure 39 features a complex passage for Flute I with many beamed sixteenth notes, while the other instruments play sustained notes. Measure 40 shows the Flute I continuing its melodic line, with the Oboe and Clarinet playing sustained notes and the Bassoon playing a half note. A box containing the number "40" is written above the Flute I staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 41-47. The instrument is Contrabass (Cn). The key signature has one sharp (F#). The music consists of a continuous melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs, spanning measures 41 through 47.

Handwritten musical score for the third system, measures 48-54. The instruments are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The key signature has one sharp (F#). Measures 48-54 contain a complex orchestral texture. Violin I and Violin II play melodic lines with slurs and ties. Viola and Violoncello play sustained notes with slurs. Contrabass plays a melodic line with slurs and ties. The music concludes in measure 54 with a final chord.

①

Fl

Ob

Cl

Fg

Cn

Timp.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves:

- Fg** (Flute): Starts with a measure marked **50**. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.
- Ch** (Chorus): Features a sustained harmonic accompaniment of half notes with a slur across the first four measures.
- Trb I in D** (Trumpet I): Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves:

- Vln I** (Violin I): Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vln II** (Violin II): Melodic line with eighth and sixteenth notes, often in parallel motion with Violin I.
- Vla** (Viola): Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.
- Vc** (Violoncello): Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.
- Chb** (Cello): Sustained harmonic accompaniment of half notes.

Three empty musical staves at the bottom of the page, intended for additional notation.

- Osa Italiana

Motto = the spe
the meter

(Ritornello per piano forte)

- Animato - $\text{r} = 60$

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature appears to be one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature appears to be one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature appears to be one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). There are several bar lines and dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several bar lines and dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several bar lines and dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several bar lines and dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). There are several measures, some with slurs and ties. The handwriting is somewhat messy and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several measures, some with slurs and ties. The handwriting is somewhat messy and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several measures, some with slurs and ties. The handwriting is somewhat messy and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with similar notation. There are some corrections and erasures visible in the handwriting.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with similar notation. There are some corrections and erasures visible in the handwriting.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with similar notation. There are some corrections and erasures visible in the handwriting.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with similar notation. There are some corrections and erasures visible in the handwriting.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *and* and *dim*. The score is written in a fluid, cursive style.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *and* and *dim*. The score is written in a fluid, cursive style.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *and* and *dim*. The score is written in a fluid, cursive style.

Handwritten musical score for a multi-measure rest system. The system consists of five staves. The first staff has a multi-measure rest for 16 measures, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The subsequent staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score for a multi-measure rest system. The system consists of five staves. The first staff has a multi-measure rest for 16 measures, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The subsequent staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score for a multi-measure rest system. The system consists of five staves. The first staff has a multi-measure rest for 16 measures, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The subsequent staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

Handwritten musical notation on multiple staves, showing complex rhythmic patterns and melodic lines with numerous accidentals.

Handwritten musical notation on multiple staves, continuing the complex rhythmic and melodic patterns from the previous section.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There is a large, dense, and somewhat illegible scribble or correction in the middle of the page, covering parts of both staves. The notation continues below the scribble.

11

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The word "organo" is written vertically along the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The word "organo" is written vertically along the left side of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The word "organo" is written vertically along the left side of the staff.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The second staff also has a treble clef and contains similar musical notation. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the second system. It features two staves. The first staff has a treble clef and contains musical notation with notes and rests. The second staff has a bass clef and contains musical notation. Between the staves, the text "Corno e Tromba" and "Tromboni" is written, indicating the instruments for which the music is intended. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the third system. It features two staves. The first staff has a treble clef and contains musical notation with notes and rests. The second staff has a bass clef and contains musical notation. Between the staves, the text "Corno e Tromba", "Tromboni", and "Trompete" is written, indicating the instruments for which the music is intended. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with sharp symbols. The staff is divided into two systems by a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with sharp symbols. The staff is divided into two systems by a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with sharp symbols. The staff is divided into two systems by a double bar line.

Empty musical staves.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a complex musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a complex musical score.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a complex musical score.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves with notes, rests, and accidentals.

moderato
allegretto

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves with notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves with notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- Violino I* (Violin I) at the top of the first system.
- Violino II* (Violin II) at the top of the second system.
- Corno* (Horn) at the top of the third system.
- Fornice* (likely a misspelling of *Fornice* or *Fornice*) at the top of the fourth system.
- Violino III* (Violin III) at the top of the fifth system.
- Violino IV* (Violin IV) at the top of the sixth system.
- Violino V* (Violin V) at the top of the seventh system.
- Violino VI* (Violin VI) at the top of the eighth system.
- Violino VII* (Violin VII) at the top of the ninth system.
- Violino VIII* (Violin VIII) at the top of the tenth system.

The notation is dense and complex, with many notes and rests, suggesting a highly technical or virtuosic piece. The handwriting is fluid and expressive, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *cres* (crescendo) and *f* (forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

con^o

rit - - - - - *Quete mosso* - - - - - 126

Calmo (acurato) r=48

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below it, there are staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

the two notes (20)

Handwritten musical score for the second system. It continues the notation from the first system. There are several staves with musical notations. Some areas of the score are heavily scribbled out with dark ink, obscuring the original notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

Handwritten musical notation on two staves. The left staff contains a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The right staff contains a few notes and rests. A large curved line is drawn under the first staff.

Calmo = 1 = 48

Handwritten musical notation on two staves. The left staff has notes with accidentals and rests. The right staff has notes with accidentals and rests. The word "mod" is written below the first staff, and "(15)" is written below the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The left staff is heavily scribbled out with dark ink. The right staff contains notes with accidentals and rests. The word "mod" is written below the first staff, and "(15)" is written below the second staff.

La Spavalda

canto eroico per 2 trombe e 2 tromboni

revisione di Domenico Lazzaroni

Franco Margola

Allegro $\text{♩} = 120$

1° Trumpet in C
2° Trumpet in C
Trombone 1°
Trombone 2°

5

Tpt.1°
Tpt.2°
Tbn.1°
Tbn.2°

9

Tpt.1°
Tpt.2°
Tbn.1°
Tbn.2°

13 A Tempo

Tpt.1°
Tpt.2°
Tbn.1°
Tbn.2°

17

Tpt.1°
Tpt.2°
Tbn.1°
Tbn.2°

21

Tpt.1° *[p]*

Tpt.2° *[p]*

Tbn.1° *[p]*

Tbn.2° *[p]*

25

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

29

Tpt.1°

Tpt.2° *[f]*

Tbn.1°

Tbn.2° *sentito*

33

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

37

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

41

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

45

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

49

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

53

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

57

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

61

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

65

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

rall.

rall.

rall.

rall.

69 A Tempo

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[mf]

[mf]

[mf]

[mf]

sf

73

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[mp]

[p]

[cresc.]

[p]

[cresc.]

[p]

[cresc.]

[p]

[cresc.]

77

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[mf]

[mf]

[mf]

[mf]

sf

81

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

85

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

89

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

93

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

97

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

[pp]

[pp]

[pp]

[pp]

[sf]

[sf]

[sf]

[sf]

Calmo e disteso ♩=96

Tpt.1° [mp]

Tpt.2° [p]

Tbn.1° [p]

Tbn.2° [p]

6

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

10

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

14

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1° *p ma in rilievo*

Tbn.2°

18

Tpt.1°

Tpt.2° [p]

Tbn.1°

Tbn.2°

22

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

26

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

cresc.

poco cresc.

30

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[mp]

sf

34

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[p]

[mp]

sf

sf

38

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

sf

42

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

[p]

[mp]

poco cresc.

46

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

[mp]

50

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

rit.

rit.

rit.

rit.

54 A Tempo

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

[mp]

[p]

[p]

[p]

58

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

62

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

66

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

poco rit.

poco rit.

poco rit.

poco rit.

1 Presto ♩ = 140

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

[mf]

5

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

9

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

[mf]

13

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

17

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

21

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

25

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

29

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

33

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

37

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

41

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

45

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

49

Tpt.1^o

Tpt.2^o

Tbn.1^o

Tbn.2^o

53

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[mf]

57

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

[p]

61

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

65

A Tempo

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

rall.

[mf]

69

Tpt.1°

Tpt.2°

Tbn.1°

Tbn.2°

20244 20244
-1-

III TROMBONE

INTRODUZIONE

Allegro *Finale* $\text{♩} = 108$

mf *f* *p* *mf*

(1)

f *mf* *f* *p*

mf *f*

rit *rall*

TRANQUILLO $\text{♩} = 112$

(2) *p*

(3) *mf*

(4) *rit* *pp*

FINALE $\text{♩} = 176$ IN UNO

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

(11)

(12)

p

A 12.90

SEMPER